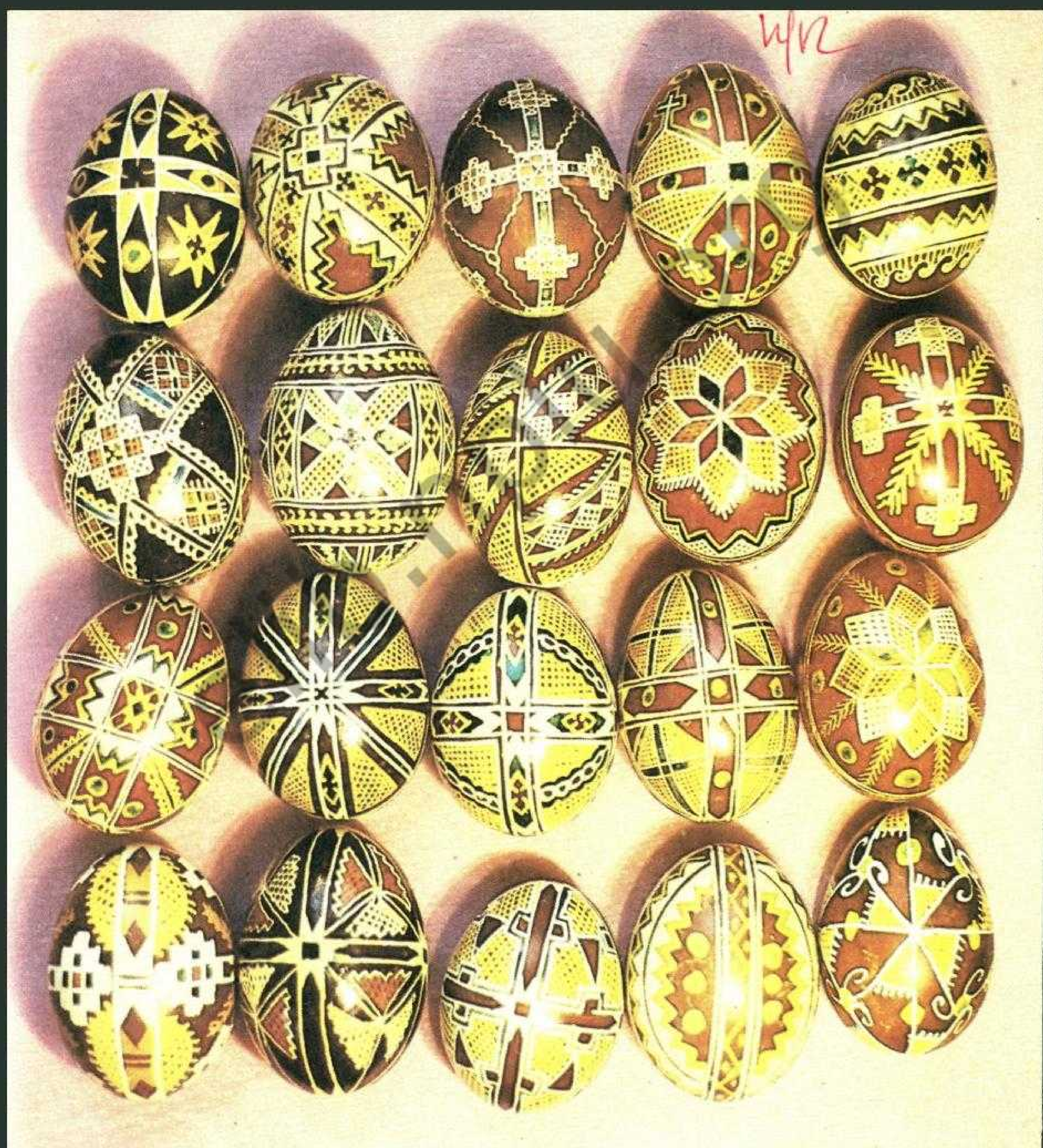
НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936
1995
2·3



Л. Панченко.
Біля Вічного вогню в День Перемоги.
Аплікація.
Київ, 1978.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ ЕТНОЛОГІВ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

2·3 1995

БЕРЕЗЕНЬ — КВІТЕНЬ, ТРАВЕНЬ — ЧЕРВЕНЬ

(253—254)

Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

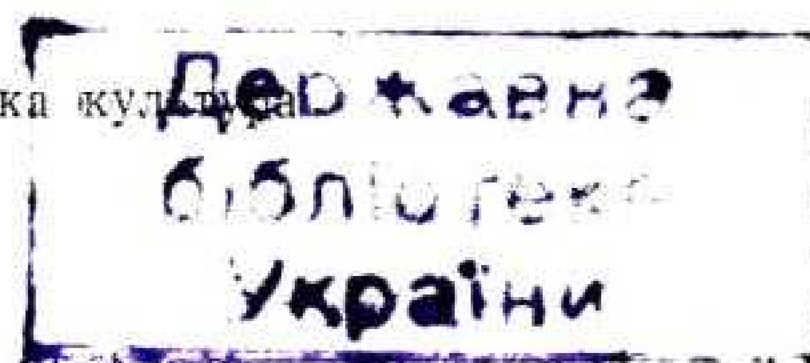
КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

100-річчя ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ



ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

З ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ ТА РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*

Відповідальний секретар *І. М. Власенко*

Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*

Художні редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат*

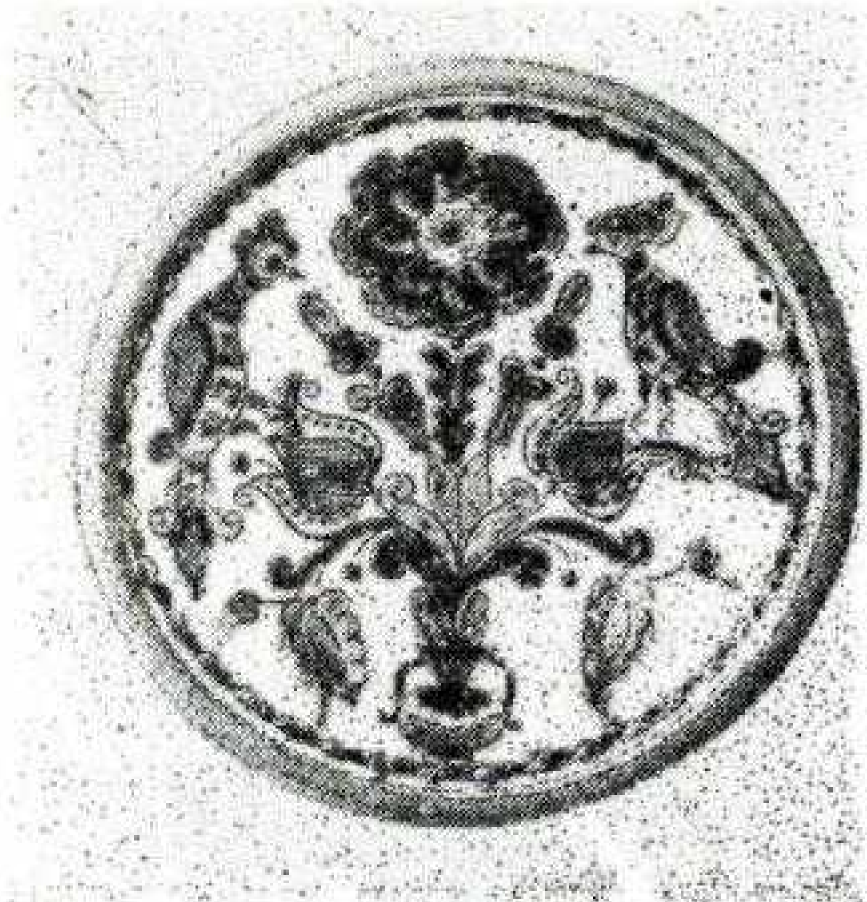
Технічний редактор *О. В. Дивуля*

Коректор *Н. А. Дерев'янко*

Здано до набору 15.03.95. Підп. до друку 06.06.95. Формат 70×108/16. Папір друк. № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл. вид. арк. 9,95+вкл. 0,21=10,16. Тираж. 4510 пр. Зам. 5-827.

Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 2—3 (253—254). березень—квітень, травень—червень 1995. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. Михайла Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



100-річчя ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ, ЯКИМ МИ ЙОГО ЛЮБИМО

Максим Рильський. Фото. 1955.

Перечитую «Історію українського письменства» С. Єфремова і відзначаю рядки, присвячені поезії молодого Максима Рильського: «Античний супокій панує в поезії Рильського. Щось олімпійське, безмежно далеке від суворої хвилі життя» [1].

Очевидні перебільшення і надмірна категоричність у цих твердженнях все ж не одміняють певної частки правди, яка в них міститься: що було, то було.

Але тут же спливає спомин: величезне й незабутнє враження, яке справила на людей України справді полум'яна поема-ода «Слово про рідну матір», вперше виголошена по радіо в тяжкому листопаді 1941-го року. Обернемо, отже, вислів історика: як безмежно далеко тут від усякого олімпійства!

І ще один штрих, збережений у пам'яті. Був, уже по війні, в Київському оперному театрі якийсь офіційний вечір, що його мав уквітчати своїм віршем і Максим Тадейович. Але поетичний текст він попередив розповіддю про один з виступів Олександра Блока. «Я прочитаю вам вірші про Італію»,— сказав публіці поет. «Прочитайте про Росію»,— рубонув хтось із залу. «Це все — про Росію»,— відповів Блок. Після цього Рильський почав читати свій вірш, написаний на явно «вільну» тему. А сенсом цього маленького розповідного вступу було цілком слушне нагадування, що справжній поет завжди пише про одне — про свій час і про себе. І про свою країну. І як у Блока було «все про Росію», так і в Рильського — «все про Україну».

Його життєва і творча доля щільно й нерозривно зв'язана з рідною Україною. І як йому, чиє дитинство і юність були поділені між селянським світом Романівки і «Сполученими Штатами», за жартівливим висловом Л. Старицької-Черняхівської, таких славних українських родин Києва як Лисенки, Старицькі, Русови, Косачі, йому, який в часи

[1] *Єфремов С.* Історія українського письменства. Вид. IV, т. 2.— Мюнхен, 1989.— С. 358.

Максим Рильський в своєму робочому кабінеті. Фото. 1962.

революційних хуртовин залишив Київський університет і понад п'ять років совісно вчителював у рідній стороні, йому, синові свого благородного батька Тадея Рильського,— як було йому, уважному й зичливому до людей, не зжитися сердечно з своїм народом, не пізнати народне і національне життя і в його потужних низових верствах, і на його культурно-елітних верхів'ях!

І так само, як переважній більшості української інтелігенції, як усьому українському народові в складі радянської імперії, не стелила йому доля оксамитових килимів майже у всьому наступному житті. Уже в часи, коли він був відомим поетом — арешт і кількамісячне ув'язнення 1931 р. в справі міфічного «Українського національного центру», потім — вимушена й принизлива своєю суттю «перебудова» і все одно — невідступний заморозливий зір «всевидящого ока». Здається, всіма було визнано, що Рильський своєю творчістю звершив справжній патріотичний подвиг у війні з фашизмом,— але знов було затіяне мерзенне цькування поета, яке от-от мало закінчитись трагічно... Хто скаже, що все це було не достатньо типове для українського інтелігента, відданого рідній національній культурі?

Тільки в останні 7—8 років свого життя Максим Рильський мав змогу відітхнути і відродитись як поет, що й реалізувалося в його золотому, але нерідко й печальному «третьому цвітінні».

Три високоплідні смуги творчого піднесення знає в своєму розвитку поезія Рильського, смуги, відділені одна від одної такими собі, я сказав би, солонцями — періодами помітного тьмяніння й прив'ядання таланту поета, причину чого, розуміється, слід шукати передусім у зовнішніх, «метеорологічних» умовах (маються на увазі 30-і роки за винятком окремих проривів у сфери дійсної художності, і якихось 6—7 років після року 1947-го — надто великою була приголомшеність і «персональним» погромом, що його вчинив чорної пам'яті Каганович, і всією реакційною культурною політикою сталінізму в останній його стадії).

20-і роки, часи вибуялої творчої зрілості поета, були періодом найбільш органічного і відносно вільного, беручи до уваги особливості тодішніх суспільних обставин, поетичного розвитку Максима Рильського. Перед лицем агресивної «пролетарської» критики (і, зрештою, жорст-

кого тиску самої більшовицької влади) він зумів відстояти своє право творця співати, *що* він хоче і співати, *як* він хоче (див. промовисті перші октави поеми 1923 року «Чумаки»). В поєднанні з естетичною орієнтацією на традиції і міри високої класичної спадщини це й визначило творче обличчя Рильського як обличчя поета-неокласика. (Не беру до уваги ті дражливі політичні обертони, які вкладалися в це визначення тоді).

Серед навколишньої розбурханої, зрушеної з своїх підвалин дійсності неокласик Рильський шукає розумної гармонії і рівноваги передусім у власному духовному світі, але дедалі більше — і в своїх відносинах до великого народного колективу, в житті якого зайшли такі різні і далеко не одновимірні зміни. А серед непреложних цінностей, які він стверджує своїм поетичним словом, чи не на першому місці бачимо «велику тріаду» Рильського, пронесену ним через усе життя,— працю, сприйману як творчість (прочитайте один хоча б вірш 1926 року «Опівдні»!), природу, точніше, всерозуміючу і наснажливу дружбу з нею людини і, нарешті, культуру: наступницький зв'язок з її багатовіковими скарбами, з самим їх духом він завжди оборонятиме від «збільшовичених» руйнацько-хуліганських наскоків: «Немає мертвого, допоки світ не вмер!»

Він — один із найяскравіших у слов'янських літературах свого віку поетів-життєлюбів, чи, користуючись у цьому значенні словом Еріха Фромма, поетів-«біофілів», причому його життєлюбство — не темноекстатичного діонісійського, а сонячного і ясного аполлонівського характеру. Але за формулою «Солодкий світ» (назва одного з віршів Рильського), як точно зауважив свого часу М. Зеров, треба бачити й те, що нерідко передувало їй і долалось нею,— потрясіння, болі і тугу, тугу зовсім несолодкого густу. Життєлюбство, не лише зумовлене, сказати б, біофізично, але й чесно зароблене роботою всіх багатих сил поетової душі.

Своєю художньою культурою поезія неокласика Рильського, як і поезія дерзотного новатора Тичини, хоч ішли ці два митці різко відмінними стильовими шляхами, відкривала, по суті, новий етап в історії українського вірша. Ось де збулися по-справжньому давні слова Миколи Вороного про потребу приділяти пильну увагу естетичній стороні творів — тобто, про доцільний, вільний від крайнощів естетизм. Турбота про виразність, чітку окресленість поетичного стилю поряд з плеканням неабиякого розмаїття жанрових, стилістичних, лексико-інтонаційних підвидів і манер, винахідливе розпрацювання «зовнішніх» форм вірша — метрики, римування, фоніки, строфіки, нарешті, наполегливе зближення української пореволюційної поезії з культурним космосом Західної Європи і цілого світу (зокрема, й через невимушене введення в свій вірш міфологічних, історичних, культурно-побутових реалій античності, Середньовіччя, Нових часів) — все це справляло і, гадається, й далі справлятиме свій вплив на художній розвиток нашого поетичного мистецтва.

Другий високий злет поезії Максима Рильського припадає на роки Великої Вітчизняної війни, смертельного єдиноборства народів колишнього СРСР проти гітлерівських загарбників. Дивним чином ця полита кров'ю, але й заповнена, хоча б у своїх ключових уступах, справді вогненними письменами сторінка історії української поезії зараз декім ставиться в тінь. Як ставляться в тінь і її справжні, головні герої — ті мільйони українців, які в лавах Радянської армії самовіддано боролися за рідну землю, землю «отчич і дедич». І якщо становище цих українців — усіх нас, українців радянських,— було далеко не позбавлене трагічних суперечностей, оскільки війну проти Гітлера доводилось вести, маючи над собою такого ж, як і Гітлер, людобійцю і поневолювача — Сталіна, то майбутні історики (колись же прийдуть вони) чесно, слід гадати, розберуться в усьому цьому і скажуть своє ясне і нелукаве слово.

Максим Тадейович ще в одному з віршів 30-х років заповідав собі: «А як зайдеться на війну — В найвищу вдарити струну». Правда, вірш був витриманий у такому модному тоді гримучо-мажорному дусі, що можна було подумати, що й ця обіцянка — «в тон» усьому іншому.

Але в найвищу струну справді було вдарено. Перегляньмо його працю, в тому числі й прозово-публіцистичну, часів війни — і переконаємось, що це було надиво повнокровне і значною мірою навіть вільне творче життя. (Як казав у приватній розмові на цю тему інший поет — Микола Бажан: «Я сам рвався писати про те, про що треба було писати з обов'язку»). Думою про Україну і її народ тут перейнято все, усі поетичні форми і жанри — від трьох створених у ці роки поем, від дуже природних для цього «товариського» поета послань і звернень, у тому числі й до таких широких адресатів, як народи Слов'янщини, народ польський, українці Америки (перше опубліковане дружнє послання до них за всі попередні пореволюційні роки), від віршів сюжетного, інколи напівалегоричного плану («Видіння»), від різного роду відгуків на події війни, особливо від початку масового визволення українських земель — до рясних і різноманітних рефлексій на інтимні (вони ж таки й неминуче «загальні») теми — «Про осінь», «Сон», «Земле, доле моя многотрудна» та ін.

Але повернемося ще раз до «Слова про рідну матір». Ця натхненна поема-ода на честь матері-України разом з творами А. Малишка, М. Бажана, В. Сосюри, П. Тичини та інших майстрів слова починала собою українську поезію воєнної доби — і починала як твір яскраво висловленої національно-патріотичної ідеї. «Слову...» Рильського, як і пізнішому «Любіть Україну» Сосюри і, зрозуміло, вогнистій публіцистичній проповіді О. Довженка, належить визначна роль у тому русі за піднесення національної самосвідомості і відновлення історичної пам'яті народу, який почав тоді розгортатися в різних галузях української культури і який до певного часу змушена була терпіти імперська влада. (Зате як люто помстилася за нього відразу ж по війні, по черзі обираючи об'єктами для ідейних «розгромів» то Рильського, то Довженка, то Сосюру, не кажучи вже про інших, не таких славнозвісних).

І нібито парадокс: в дні найтяжчої з воєн, бувши її поетичним герольдом і літописцем, Рильський написав найбільшу в українській поезії і з багатьох поглядів рідкісну в інших літературах автобіографічну поему «Мандрівка в молодість», цю «суб'єктивну епопею», як часто називають, слідом за Томасом Манном, твори такого змісту й масштабу. А втім, із «суб'єктивним» — тобто світом переживань та чесно переповіданою історією духовного становлення поета (спочатку дитини, потім підлітка і юнака) — може легко змагатися за своєю художньою вагою і «об'єктивне», бо тут стільки української землі і українського неба, стільки різноманітних людських постатей і облич, стільки розкішних пейзажних картин, деталей сільського й міського тла, що без пояснень розумієш, як безпосередньо увійшли в патріотичне і загальнолюдське «кредо» Рильського мотиви і образи цієї неповторної поеми. Не кажу вже про сміливість, яка психологічно була потрібна поетові для її творення в такі часи і в такому політичному кліматі. А що є в ній деякі дивні на сьогоднішній погляд історіографічні «застереження» та інші оглядки на цензуру, то їхня вимушеність повинна для кожного бути зрозумілою.

І от — заключний період творчого життя поета, доба «третього цвітіння». «В цю пору нашого задумливого року Троянди, гріючись на сонці нескупім, Нам серце радують відродженням своїм». І мимоволі вражаєшся: як мало треба було зовнішніх полегшень — у вигляді хоча б відносного й нетривалого хрущовського потепління, щоб знову відродився світлолюбний і теплолюбний, як ті троянди, талант Рильського. Як же цвів би він своїм непозиченим цвітом, вільний від чужорідних прищеплень і шкідливих обтинань, у нормальних суспільно-культурних умовах!

Пора «третього цвітіння», відкрита збіркою 1956 року «Троянди і виноград», слід гадати, справедливо вважається творчим вінцем поета, на жаль, уже близького до своєї останньої межі. До нього наче повернувся радісно творящий дух його молодості, хоч перед нами — той і вже не той Рильський, умудрений тепер прожитими літами і глибоким духовним досвідом. Можна додати: по-давньому неокласик чи, точніше, класицист Рильський, але тепер уже чудово «самовизначений» не тільки як багата індивідуальність, але і як поет дружнього гурту, громади, колективу («Добре нам мати на світі хорошого друга, Друзів — ще краще... Живи, молодій, працюй!»). Поезія, дружби, людського єднання, згоди і злагоди між народами й племенами — взагалі невід'ємний складник художнього світу Рильського, його живлюща атмосфера. В часи «третього цвітіння» поет відродився як митець слова, майстер пластичного, а ще більш мальовничого та повнозвучного образу і своєрідного, несподіваного, інколи дотепно-повчального, як у Франковому «Ізмарагді», навіть притчеподібного ліричного сюжету. Водночас немолодий автор виявився надиво щедрим на щироправдиву поезію серця, таку загалом приглушену або й зовсім дефіцитну в творчості багатьох радянських віршописців. Перечитайте з цього погляду хоча б «Тугу за молодістю», чи «Бабине літо», чи всі вірші «Голосіївської осені», чи, особливо, «Черемшину після дощу» з її фаустівським поривом: «Чому звеліти власним почуттям: «Лишіться!» — не дозволено людині?» — і її печальним ствердженням кінцевості всього, «що в сні скороминущім сниться І ніби сон, навік, навік мина!».

Максим Рильський біля свого будинку в Голосієві. Фото. 1963.

Але йдеться не лише про ці екзистенційні, буттєві мотиви в поезії пізнього Рильського. Його вірш, як і слово публіциста, нерідко активно втручався в справи культури, суспільної свідомості, хоч не варто замовчувати що в потоці його поезії і в цей час знайдемо певну частину різної віршової службістики, всяких відгуків-одноденок, яким він сам, слід гадати, не надавав поважного значення. (Спільний і «всежанровий» гріх багатьох з нас, тодішніх). Але йдеться про інше. Своїми численними виступами на оборону краси, повноправності естетичних — поряд з прагматичними — вимірів життя, знаменитим афоризмом про «троянди і виноград», красиве і корисне, своїм спокійним глузуванням з ідолопоклонників технічного прогресу, хто «у дні космічної ракети Солов'я не в силі зрозуміть»,— поет воював, по суті, проти зла бездуховності, що дедалі глибше в'їдалася в психологію суспільства, в якому він жив. Правда — про це також треба сказати,— ще не досягнувши тоді таких потворних розмірів, яких воно набуло в суспільстві «первісного нагромадження» і «дикого капіталізму».

Давно напрошується тема — «Рильський і українська поезія XX віку», Рильський в загальнонаціональному поетичному контексті цілого століття — чи готові ми до її грунтовного вирішення? Надто маючи на увазі, що вміння бачити культурні процеси в материковій Україні і в діаспорі як єдину, попри все, цілісність у нас ще тільки починае вироблятися. Я спробую окреслити тут лише поки що два напрямки можливих міркувань. Перший зв'язаний з категорією ліричного героя. Ліричний герой Рильського як характер, як постать надзвичайно ви-

Максим Рильський в колі співробітників Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України. Фото. 1955.

разного художнього самовияву — це образ людини, поета, мудреця, що може бути поставлений поруч з рядом своїх високо шанованих «аналогів» не лише в українській, але, очевидно, і в усій європейській поезії. Мене особливо приваблює, зокрема, своєрідний синтез в образі ліричного героя Рильського психологічних, умовно кажучи, мікрочасток «гораціанського», «пушкінського», «франківського», «сковородинського» типу, що не применшує, звичайно, яскравої індивідуальної визначеності цього ліричного характеру.

По-друге — проблема стильового напряму. В своєму стилі Рильський (після раннього романтизму часів «Осінніх зір») був і загалом залишився неокласиком, попри всі деструктивні спотворення, завдані «соціалістичною естетикою». Але цей неокласицизм не був повторенням чи стилізацією поетики провідних художніх шкіл XIX ст. чи й раніших часів: він пройшов через досвід (здебільшого й суб'єктивно пережитий його митцями) символізму, імпресіонізму, акмеїзму — і тому несе в собі незаперечний новаторський струмінь, що й робить його повноправною навіттю новітнього (чи, коли хочете, модерного) мистецтва XX віку. В певному розумінні це відкрите для певних «нововведень» і збагачень стильове начало може бути (та і є насправді) універсальною поетичною школою для частини сучасних творців — за ясного розуміння того, що йдеться саме про стиль і його систему, а не про ту усереднену «традиційність», справжнє ім'я якої — безстильність і безликість.

Максима Рильського в українській культурі, слідом за П. Кулішем, І. Франком, А. Кримським, скромнішим, але подвижницько-невсипущим Б. Грінченком, маємо всі підстави назвати титаном праці.

Після оригінальної поезії наші очі спиняються передусім на перекладацькій спадщині поета. Тут цілі сузір'я шедеврів світової поезії (поминаємо прозові та різного роду принагідні чи пропросту «буденні» роботи), високоартистично інтерпретовані засобами українського художнього слова. Про деякі риси перекладацького хисту Максима Тадейовича цікаво писав М. Ушаков, і я наведу з його спогадів лише дві-три короткі фрази, зазначивши, що ініціалами М. Т. тут позначений Рильський, а М. М. — мемуарист. «Вміння М. Т. блискавично схоплювати найважливіше — надзвичайне. М. М. потопає в варіантах, М. Т. в ту ж мить знаходить вірне рішення. Теорія перекладу, по суті,— теорія втрат, а окремий переклад — шахова задача. М. М.— поганий

шахіст: він боїться розміняти пішака. М. Т. поступається королевою і виграє» [2].

Тривалий час Максим Тадейович як дійсний член АН України (а обраний він її академіком 1943 року, ставши 1958 р. ще й академіком АН СРСР) очолював академічний Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, який тепер носить його ім'я. До його незаперечних науково-організаторських заслуг належать наполегливі зусилля в справі відродження української етнографічної науки (два підготовлені інститутом видання монографії «Українці», перше з них було заборонене 1947 року) та повернення до наукових основ і очищення від різного фальсифікаторського намулу тогочасної фольклористики. Щодо різних родів мистецтва, передусім музики й театру, то Максим Тадейович з ранньої юності був у них своєю людиною, і досить значна низка його праць — статей, дещо більших розвідок, особистих споминів становить і зараз цінну скарбницю думок і спостережень, позначених і тонкою художньою чуйністю митця, і аналітичною проникливістю вченого. В українському мовознавстві, особливо в таких його галузях, як лексикологія і лексикографія, він був незаперечним авторитетом і порадником чи не для всіх фахівців. А як літературознавець, він задовго до офіційних реабілітацій та «повернень» відновлював у своїх працях такі імена, як П. Куліш, В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь, М. Зеров, Г Косинка — та й чи тільки їх!

Видатним діячем він був і на громадській ниві свого часу, і не випадково мало знаному в нас українському поетові з Польщі запам'яталося в постаті Рильського не тільки те, що він «володар пристрастей і ніжності душі», але й «ініціатор діл суспільних і рушій». Не будемо перелічувати зараз його численні пости, «навантаження» і культурні ініціативи (особливо в публіцистичних «Вечірніх розмовах»),— значно важливіше пам'ятати, що ніхто й ніколи не бачив Максима Рильського пасивним мовчуном чи обережним лавірувальником, коли йшлося про інтереси та потреби української культури і культури загалом. Навіть коли в найлютіші морози він змушений бував говорити про це впівголоса,— його чули і розуміли.

Максим Рильський був не тільки славним, видатним, популярним поетом — він був, якщо можна так сказати, щасливо вродливим в духовному розумінні і тому сердечно улюбленим поетом свого народу. Маємо надію, що таким він залишиться і для нинішніх, і для наступних поколінь.

Леонід НОВИЧЕНКО

Київ

ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ РАННЬОГО МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО ТА ФОЛЬКЛОР

Максим Рильський (19.III.1895—28.VII.1964) належав до числа тих видатних майстрів українського красного письменства (як Іван Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, Петро Карманський і ін.), яких об'єднувала принципова засада засвоєння естетичного досвіду словесності народної, усвідомлення високих інтенцій народного слова. При цьому літературно-фольклорна співдія згаданих авторів зовсім не була виявом формальної залежності письменника від уснопоетичної творчості (крім кількох учнівських спроб поетів, які почали, за власним визнанням, у надто юному віці). Скоріше навпаки, передбачала особливі, естетично ускладнені форми цієї співдії — так що навіть не завжди можна поставити той чи той твір у певний зв'язок із народнопоетичною традицією. Так було, зокрема, й із поетичним набутком М. Риль-

[2] Незабутній Максим Рильський.— К., 1968.— С. 251.

ського 10-х років. У визначеному аспекті ця сторінка творчості особливо цікава і, хоча вже була певною мірою об'єктом студій у книжках О. Дея («Сторінки з історії української фольклористики», 1975) та В. Бойка («Поетичне слово народу і літературний процес», 1965), принагідно висвітлювалася в монографіях Л. Новиченка й ін., низці статей,— заслуговує пильного новочасного погляду, що, проте, не претендує на вичерпність чи всебічність.

У родинах інтелігентів-«старогромадівців» (зокрема, з організації київської — Косачів, Старицьких, Лисенків, Рильських) інтерес до народної творчості був спадковим. Від реукраїнізованого польського шляхтича Рильського Тадея успадкував його — Максим. «Логічно випрямлена» лінія хронологічного розвитку того струменю «відфольклорного» (в сприйманні дійсності й перших спробах естетичного її освоєння) бере початок у комплексі безпосередніх вражень хлопця. Мешкавбо він майже в сільській простій хаті, життєву науку сприймав від романівської селянки-матері (годі, певно, шукати щиріших доказів демократизму тогочасної шляхти, ніж ці мезальянси, відомі й у родинах Старицьких, Антоновичів). Також від батька: Тадей Рильський, який поділив із романівцями їхні злидні, взагалі був, за оцінкою І. Франка, «одним з ліпших знавців українського народного життя», автором праці «К изучению украинского народного мировоззрения», збирачем народних пісень із Романівки для М. Лисенка. Тож із молоком матері та від батька і перейняв малий Максим любов до селянського працьовитого племені. Невипадковим є зізнання Рильського в пізнішому автобіографічному нарисі «З давніх літ» про те, що з любов'ю до народної пісні він, здається, й уродився. Немало важило зростання під впливом демократичних традицій батька, родинного оточення, спілкування з селянськими дітьми, взагалі — формування в кліматі фольклоризму, серед живого побутування народнопоетичної традиції. Та й «найсвятішими вчителями» для нього були митці, що дали класичні зразки «роботи» з фольклором — Шевченко, Міцкевич, Пушкін.

Важливу роль народної пісенності у формуванні творчої індивідуальності Максима, що пробудилась у семирічному віці, відіграв, після життєвих безпосередніх вражень та поряд із книжковими джерелами і літературними традиціями, вплив пісні, музики, обрядів і звичаїв, урешті слова народу. Ще несформованим юний поет підсвідомо орієнтується як на стійку і естетично привабливу традицію на лад, стиль, ритмомелодику і художню мову народнопісенної лірики. Поряд із образами власне літературного походження вони тією чи тією мірою входять у вірші 1907 р. — такі, як «Чарівнії пісні...», «До квіток», «Після бурі» з їхнім переважно сумовитим ліризмом осердечених переживань, зіставним з народним мелосом.

В не надто сильній дебютній книжечці «півдитячої свіжості» «На білих островах» (1910) з огляду на її символічні навіяння та імпровізаційний характер віршів практично ще відсутня функція внутрішньолітературної передачі фольклору. Наявні в «Островах» прямі звертання до ліричного об'єкта («До квіток»: «Ви тут, мої милі... не в лісі ростете»)[1], персоніфікація природи («Сміється ліс, шумить, гуде...»), постійні епітети (типу «світ ясний»), традиційні порівняння («неначе веселка») тощо мають як народнопоетичне, так і оригінальне походження. Поет, хоч не випадав із насиченої народною пісенністю атмосфери навіть у Києві (мешкаючи в родині М. Лисенка), прекрасно знав фольклор і відчував можливості його олітературення, все ж, «захоплений класичними формами й стилями поезії, певний час дуже обережно звертався... до цього природного для свого таланту джерела»[2].

Все ж рання поезія Рильського значною мірою живиться з рідного грунту народної творчості, звертається як до компонентів ідейно-ху-

[1] *Рильський М.* Зібр. тв.: У 12-ти т.— К., 1975.— Т. 1.— С. 53. (Далі посилання на це видання — сторінка в тексті).
[2] *Дей О.* Сторінки з історії української фольклористики.— К., 1975.— С. 239.

дожнього синтезу до ліричної й епічної поезії народу, його повір'їв і міфологічної образності. Провідне місце в генеалогії поетового фольклоризму належить народній пісенності, зокрема ліричній. Так, у присвяченому Лисенкові вірші «Пісня» [3] поет, що, за власним визнанням, наполовину розбавляв мережковщиною демократизм батьків, усе ж висловлював за сприяння фольклорних засобів демократичний-таки погляд на призначення мистецтва. Функціональна доцільність «народнопоетизмів» тут очевидна — наспівний вірш, традиційні риси стилістики й синтаксису виявилися в даному разі найвідповіднішими і найближчими для народу, оскільки призначення мистецтва, за Рильським,— втішати людську тугу.

Як зазначив В. Бойко, для віршів збірки «характерне романтичне, казкове сприйняття навколишнього світу... Пісенність, що проявилася в кращих творах цієї книги, в значній мірі є наслідком літературних впливів, і в першу чергу лірики Лесі Українки, Тараса Шевченка, а через них — народної пісні» [4]. Так на базі синтезування книжної та фольклорної образності оформилася, поряд із «Піснею», тематично споріднена з нею поезія «Гей, удармо в струни, браття...» (стилістикою і лексикою, ритмомелодійним малюнком перегукується як зі зразками демократичної поезії 70-90-х рр., так і з фольклорною традицією), а також вірші «літературно-веснянкового» типу. В них («Як ти, весела...», «Сміється ліс...», «Журавлина пісня») автор ураховує досвід Франка, Лесі Українки й Грабовського, переосмислюючи народнопісенні образи; «слідами» цієї емоційної й естетичної трансформації залишилася в художній системі Рильського поетика пейзажних уособлень, психологічні паралелізми.

Генетично й асоціативно пов'язані з ліричною піснею народу твори молодого поета найчастіше є втіленням теми особистісного життя серця. В переживаннях ліричного героя з віршів «Вечірній світ розливсь по стомленій землі...», «...Не грай! Не грай! Журливі звуки...», циклу «З сердечних глибин» домінує, як і в народнопісенному репертуарі аналогічного характеру ліризму, мотив нерозділеного кохання, розлуки. Артистизм митця, прозорість його вірша показують такі його ранні шедеври, як «На білу гречку впали роси...» й «Яблука доспіли, яблука червоні!..». Ці поезії кларистичної краси та пластичності — як пейзажного малюнка, так і виразу ліричного переживання — не мають жодних зовнішніх виявів фольклорної персеверативності художнього мислення. Лірик творить у них такий естетично-емоційний «клімат», що полонить читача не стільки сугестивною владою радісно-журливих слів, скільки якимось щемним глибинно-музичним їх звучанням (утвореним, зокрема, взаємопідсиленням алітерації «л-в-п-с» приглушеного звучання й асонансу «і-е-о») — адже в свідомості звучить «дальня пісня» («На білу гречку...»). В «Яблуках...» цей мистецький ефект ліричного тремтіння пісні досягається, зокрема, сегментацією вірша цезурою на два коліна; ще тим, що він — напівбілий — може бути ідентифікований із піснею, рядок якої записаний удвоє коротшим (крім пісенних заспіву та звертання до коханої). Майстерність індивідуального авторового образного мислення показує й початковий катрен вірша. В ньому маємо не звичайний фольклорний паралелізм, а більш опосередковану художню структуру, що вводить чуттєво-динамічні любовні переживання героя-оповідача в гармонуючий з ними природний «стан світу».

Є підстави вести мову про вияви міфопоетичного погляду молодого Рильського на природу. Його ліричний герой знаходить підпору і сили в її стихійно-мудрому житті, «ритмах буття». Так, показовими є рядки автобіографічного вірша «Іванові Рильському»: «І стомлені душі зливались З живою душею землі» (1, 114). Останні тут слова — не що

[3] Персоніфіковані образи пісні, співу (прийом звертання до них — із фольклорного арсеналу) Рильський вживає на означення творчості («Ще не всі проспівав я пісні...», «Годі. Скінчилася пісня моя...»).

[4] *Бойко В. Г.* Поетичне слово народу і літературний процес.— К., 1965.— С. 286.

інше, як віддалений варіант стійкої одиниці народної фразеології («свята земля»,— зустрічається і в Тичини). До речі, в першому виданні збірки «Під осінніми зорями» автор був ще ближчим до народного світосприймання («з душею святою землі»). Крім цього поетичного «язичництва», зображення природи Рильським (усе хліборобської романівської в двох перших збірках — адже навіть оті «декадентські» білі острови виявилися відбиттям хмар у лагідних водах Унави) позначене естетизмом. Він — у непереможній владі звуків, розмиванні логічної схеми віршів. Щоправда, в Рильського помітна й інша тенденція до ясної й твердої поетики, локальної деталізації на кшталт фольклорного «уречевлення» живого українського пейзажу (до «татарського зілля» включно).

Освоєння поетом народнопоетичної стихії з кінця 10-х рр. не було багатоманітним за підходами, як і не являло собою механічного накопичення фольклорних компонентів. Якщо ранні твори типу «Гей, удармо в струни браття...» чи «Пісні, створені в руслі «народницької» традиції, спиралися на фольклорність як на формотворчий елемент, то техніка символізму, впливи акмеїзму звужували її присутність до ремінесценції, міфологеми, прориву немов із глибин внаслідок асоціювання — на рівні поетики («Дощ летить...»), стилістики колискових («Спокій, і мрії, і сни...»), ритмо-інтонаційного малюнка («Літо останній справляє бенкет!..»). Але разом із тим спадкоємність символізму часом надавала ліриці раннього Рильського ту відповідну фольклорній «мудрість, навіяну шелестом дерев, мудрість одвічного, біологічного» [5], так добре визначену Ф. Якубовським, але так низько поціновану ним у порівнянні зі змінами в суспільстві.

Самозапереченням себе вчорашнього сприймається відкрито задекларований та розмаїто втілений фольклоризм ідилії «На узліссі» (1918). Його парадигми задані від початку — розлого епічною оповіддю від першої особи, іронічним посиланням — відтворенням знаменитих мисливських побрехеньок, самим настановленням автором власної «кобзи писаної» на відтворення «ідилічного строю старосвітських тем» у межах уваги вартого зізнання:

...По простому співати
Мій рідний гай мене з дитинства вчив,
І хоч не раз — признаюся — ставати
Я на котурни модні любив,

Але тепер, про лісову хату
Складаючи немудро-щирий спів,
Я не Уайльда маю ідеалом,
А чумака, що варить кашу з салом

(68—69)

Цю своєрідну настанову на народнооповідний лад у заключній частині ідилії в октавах — «Весняний стрій» — змінює витаючий дух народної пісенності, зокрема веснянок. Стилістично марковані фольклорні компоненти стилю автор використовує для естетичного будівництва. Внаслідок повного їх підпорядкування індивідуальним творчим завданням образність залишається особистим набутком Рильського, хоч і походить від уснопоетичної творчості (пор. «...запахла, п'янючи, мандрівка» (200) — «Молодому козаченьку мандрівочка пахне»). Чи взяти б аналогічний приклад, але з поля народної міфології, коли символізм письма в сполученні з характерною для того часу увагою до міфопоетичного світобачення народу створюють художній ефект «вірності» явищам емпіричного світу («Є дивний чар — втопати у болоті, Де огники тремтячі миготять І де якісь привабливі істоти Звиваються, сплітаються, летять...» (97). Отже, маємо тут тих істот, що їх докладно характеризує В. Гнатюк як страдчат чи потерчат, причому в Рильського, відповідно до засад символізму, вони позбавлені відтінку «переносного» смислу.

З середини 20-х рр., що хронологічно збігається з часом, коли в поета цілком виявився неокласицизм, «відсуваючи на другий план...

[5] Див.: *Якубовський Ф.* Шляхи української поезії. Антологія української поезії.— К., 1930.— Т. II.— С. XXVIII.

навіяння символічної манери»[6], фольклоризм лірики Рильського стає щедрішим, «інонаційно» багатим. Культурні орієнтації митця як свідчення його «панестетизму» включають ставлення до героїні старовинних німецьких пісень і поезії Г. Гейне Лореляй як до уособлення художніх цінностей людства («Скільки літ не пройде...»). Також — художню асиміляцію грона уснопоетичних моделей сербського пісенного фольклору, згодом інтерпретованого Рильським по-українськи (у вірші «Косовиця»: прямі звертання до узагальненого образу природи з оригінальними, вже не камерними проекціями — «Гей ви, хмари, турки-яничари...», самобутніми означеннями, що розвивають фольклорні,— «Гей ти, вітре, парубче співочий»; слов'янська антитеза й римотворчі зачинні вигуки, врешті — пряме ремінісценціювання народного мелосу українського — «Сиза галка лине через балку, Йдуть шляхом корови із діброви» — (211); Цікава аплікація різнонаціональних портретних рис — дівчина «ясніша над зірки погожі Та стрункіша над дзвіниці білі»; близькі до фольклорних спосіб відтворення часу, віршова форма тощо). Знайдемо в українського майстра навіть поетизацію назв провансальської народної астрономії (вірш «Прочитавши Містралеві спогади»: Небесний Чабан, Три Королі, Собачий Візок) — через опосередкування літературне.

Джерелом поезії «В суботу грає море і дельфіни...» став літературно-фольклорний збірник — видатне явище художнього українознавства — «Записки о Южной Руси» Пантелеймона Куліша. Взявши з нього мотто «Пісні не народ складає, а морськії люди» (181), Рильський слідом за Оленою Пчілкою розвинув по-своєму тему походження пісень, не відійшовши, проте, від міфопоетичних народних уявлень.

Спеціальної уваги заслуговує той аспект поетичної творчості молодого, але вже сформованого першорядного митця, що включає до його образного світу «Готичний присмерк, еллінську блакить, Легенд біблійних мідь, вісон і злато». Цю увагу до «одвічних» тем і образів великої культурної традиції пов'язуємо з неокласицизмом Рильського, що збагатив світову поезію такими прекрасними творами, як сонет «Анхізів син, вклонившися богині...» й ін., а також із продовженням традицій Лесі Українки (для обох спільні, між іншим, відтворені в різний час образи Прометея й Одіссея, Афродіти і Єлени Прекрасної, Ніобеї і Пана, Сафо і біблійного пророка Єремії, Трістана й Ізольди, Дон Жуана і Командора, єгипетська тема — «Весна в Єгипті» Лесі Українки і «Папуга» М. Рильського).

Епічна поезія Рильського долучає до його фольклорно-літературного синтезу 10—20-х рр. «Чумаків» і «Марину». Коли першу поему «Царівна» важко поставити в певний зв'язок із народнопоетичною традицією (якщо не брати до уваги декілька казкових ремінесценцій), то п'ятьма роками пізніша спроба в цьому жанрі «Чумаки» (1923) започаткована як начебто виклик усталеній манері: «Чумацької не ждіте Одіссеї: Часи старого епосу пройшли» (202). Проте здекларована до традиційної манери опозиція виявляється несуттєвою. В цьому переконують розлога оповідь із соковитим народним жартом, колоритні чумацькі типи — втілення різних сторін національної ментальності, численні аплікації з чумацьких пісень тощо. З ними співіснує, не тільки контексту не руйнуючи, а навіть даючи ключ до розуміння концептуального підходу Рильського до фольклорно-міфологічної стихії, цитація з «Фауста» про міфологему як матір філософеми.

Так само широко і любовно залучає М. Рильський народну пісенність до поеми «Марина» (1927—1932), що надала нової довершеності фольклорно-романтичній традиції української словесності.

На жаль превеликий, опинившись під чекістським револьвером, видатний поет був змушений у тоталітарній державі писати не про боління душі — про активність «будівників нового суспільства», брати

[6] *Зеров М.* Літературний шлях Максима Рильського (1910—1925). *Його ж.* До джерел.— Краків—Львів, 1943.— С. 251.

фальшивий псевдофольклорний акорд «Із-за гір та з-за високих Сизокрил-орел летить...». Та Рильський-знавець, дослідник, організатор збирання і вивчення української народної творчості не раз здобувався й у пізніші десятиліття на щиронародні нотки, явища справжньої і високої поезії.

Таким чином, український фольклор (як і античні легенди, сербська народна лірика тощо) — вагоме джерело зображально-виражальних засобів, архітектоніки й ритміки, характеротворення і стилістики, темарію й метрики поетичної творчості «раннього» Рильського. При історично-послідовній спадкоємності попередньої літературної традиції фольклоризм письменника має свій власний індивідуально-неповторний вияв, еволюцію від зовнішніх форм до глибинних внутрішніх зв'язків, не скаламучених вітрами жорстокої доби, в яку черпав поет творчу наснагу з повноводих фольклорних криниць. За слушною дослідницькою думкою, в аспекті діахронному «Зв'язки Максима Рильського з народною поезією розвивалися шляхом постійного розширення та поглиблення: спершу, як і всіх, його просто вабила жива народна пісенність своєю красою й психологічною схвильованістю, далі все владніше вона почала входити, творчо інтерпретована, у власну поезію, а ще пізніше — стала одним із головних об'єктів його дослідницьких зацікавлень і науково-організаторської діяльності» [7].

Володимир ПОГРЕБЕННИК

Київ

[7] *Дей О. І.* Сторінки з історії... — С. 235.

СВЯТО МАТЕРІ

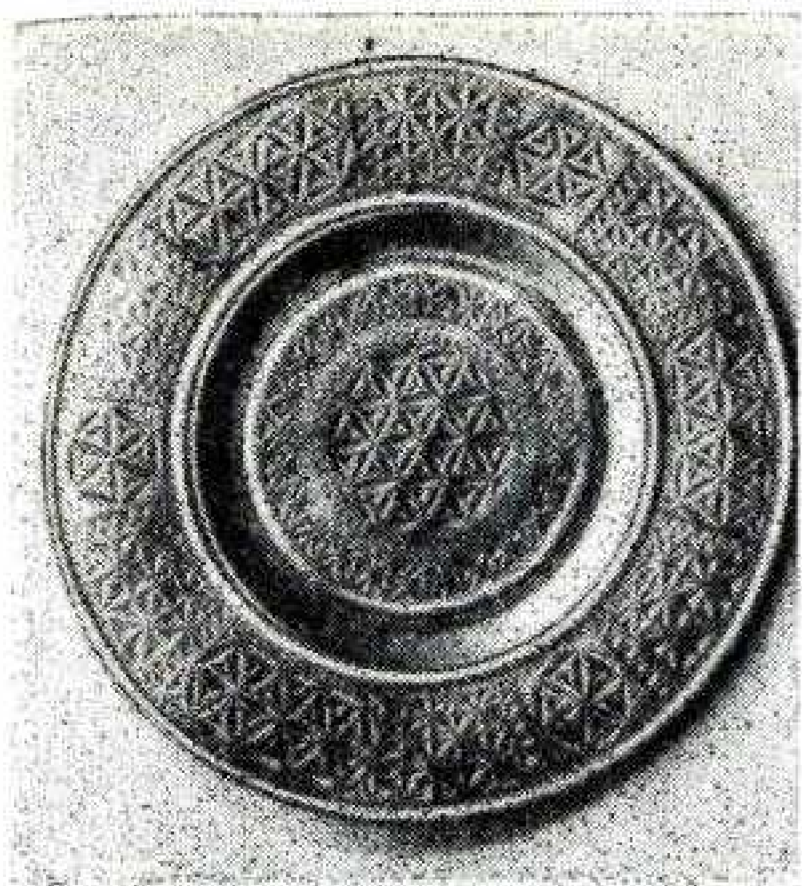
Ронила сльози у чистім полі,
Стікала кров'ю у темнім гаї,
Несла в неволі нестерпні болі,
В труні лежала — і оживає!

Ти простягала пожовклу руку,
Благословляла синів на битву,
Як вража сила, мов крук по кругу
Ішла на дику свою ловитву.

Високе серце назустріч звіру,
Назустріч кату — огонь розплати,
У дні, як ночі — і нетлінну віру
Ти зберігала, скорботна мати.

Радій же нині, о всеблагая,
Клечальним зіллям квітчай оселю:
Заржали коні у темнім гаї,
В стремена дзвонять сини веселі!

1945 Максим РИЛЬСЬКИЙ



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

СПІВЕЦЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ

(Творча спадщина автора музики Державного гімну України Михайла Вербицького)

В історії української музичної культури XIX століття виразно проступає вийнятково важлива закономірність: щонайтісніший зв'язок її найвидатніших представників з процесом національного відродження. А це завжди викликало активне звернення до фольклору, прагнення використати його багатства для формування самобутнього творчого стилю. Подібні тенденції були близькі естетиці романтизму, який владно крокував у той час по Європі, а на слов'янському грунті щільно зімкнувся з соціально- і національно-визвольними рухами.

Одним з таких музикантів-творців, діяльність якого підтверджує згадану закономірність, був Михайло Вербицький. Його постать напрочуд показова для розвитку української культури минулого століття. Причому в різних аспектах: і жанрово-стильовим характером музики, і особливостями життєво-творчого шляху, позначеного дивовижним сплетінням контрастів. Значною мірою ізольоване від громадсько-політичного і культурного життя існування убогого сільського священика несподівано поєдналося з великою напругою і результативністю творчого процесу, відсутність гучних патріотичних декларацій із спонтанним відчуттям приналежності до українського народу, цілеспрямованими зусиллями примножити його духовні надбання.

Михайло Вербицький — уродженець західних окраїн українських земель, що здавна славились своїми культурними традиціями. Майбутній композитор народився 4 березня 1915 року в селі Яворнику Руськім біля Перемишля (нині Польща) в сім'ї священика[1]. Доля розпорядилася так, що уже в дитячому віці він та його молодший брат втратили батька і залишились по суті сиротами. Однак хлопцям повезло: їх взяв на виховання далекий родич, перемишлянський єпископ і високоосвічена людина Іван Снігурський. Так вони опинилися в особливо мистецьки насиченому середовищі.

Перемишль, з яким пов'язана діяльність таких видатних просвітителів як Іван Могильницький, Йосиф Левицький та ін. став на той час важливим центром відродження української культури. Він набув, зокрема, великого значення як музичний осередок. Спричинило це заснування єпископом Снігурським при перемишлянському кафедральному соборі хору та музичної школи. Хор вийшов далеко за межі свого

[1] До останнього часу в усіх розвідках та енциклопедичних довідках, присвячених М. Вербицькому, його родинним селом називався Улюч. Уточнення справжнього місця народження композитора та деяких інших біографічних даних було здійснене за ініціативою доцента Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка у Львові Ю. Ясиновського др. З. Будзинським на підставі скрупульозних досліджень метричних записів. Див.: Заспів // Вісник осередків РУХ»у Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, Інституту декоративно-ужиткового мистецтва.—1990.— Ч. 5, червень—липень.— С. 6.

Пам'ятник на могилі Михайла Вербицького в с. Млинах. Фото. 1994.

первісного призначення — участі в богослужіннях та церковних святах. В репертуарі хору були твори Й. Гайдна, В. Моцарта, зразки німецької побутово-музичної літератури. Величезну роль у піднесенні хорової культури Західної України відіграло впровадження в церковний спів творів Д. Бортнянського, що репрезентували високе мистецтво повнозвучного багатоголосся. Хор і школа, де велося навчання нотної грамоти і гри на різних інструментах, були добре забезпечені фаховими педагогами та диригентами. Серед них чільне місце займали висококваліфіковані музиканти, вихідці з Чехії — Алоїз Нанке, Вікентій Серсавій, Францішек Лоренц та ін.

Ясна річ, що Михайло та Володислав Вербицькі, як вихованці єпископа, одразу потрапили в число хористів, тим паче, що хлопці були напрочуд музикальні й мали гарні дзвінкі голоси. Таким чином, майбутній композитор уже в юнацькому віці мав змогу одержати добру музичну освіту, до того ж пропущену крізь призму потреб і вимог українського життя. Він не був в цьому єдиним: праця випускників перемиської школи І. Лаврівського, Я. Неруновича, І. Сінкевича, К. Матезонського, К. Білорусина, І. Скобельського та ін., що понесли музичну культуру в різні регіони України, мала величезний резонанс, всебічно сприяла піднесенню та утвердженню її самобутніх національних рис.

Далеко пізніше, на схилі свого віку, згадуючи успіхи перемишлянців, Вербицький стверджував: «...школа стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері,— і виявилося, що існує в Європі, крім трьох відмінних за характером категорій музики: німецької, італійської і французької, також четверта характеристична категорія: руська (українська — *М. З.*)» [2].

Темпераментний, емоційний і напрочуд талановитий, Вербицький був природженим музикантом. Знання, здобуті ним у Перемишлі, давали йому всі можливості навчатися далі і стати композитором-професіоналом. Однак тогочасні умови життя українського суспільства змусили його піти шляхом, второваним для юнаків його середовища — вступити до Львівської греко-католицької духовної семінарії. Перебування Вербицького в цьому закладі було складним і уривчастим: то він переводився на навчання екстерном, то його виключали за різні провини. Зрештою, у 1846 р., так і не закінчивши навчання, він повернувся до Перемишля. І це зумовило напрочуд важливу для формування особистості Вербицького-композитора подію — його зустріч з театром.

Річ у тім, що події «весни народів», революція в Угорщині, скасування у 1848 р. панщини, значно вплинули на пробудження національної свідомості. Одним з проявів цього стало виникнення перших публічних театральних вистав українською мовою. Започаткувала цей рух Коломия, а слідом за нею пішов Перемишль, де протягом 1848—1849 рр. було поставлено аматорами 15 п'єс — Івана Котляревського,

[2] *М. В. з М.(М. Вербицький).* О пінію музикальнім.— Галичанин.— Львів, 1863.— Кн. І.— С. 138.

Гр. Квітки-Основ'яненка, переробки популярних зразків польської та німецької драматургії тощо. Більшість з них представляла музично-драматичні жанри, отже вимагала відповідного музичного оформлення. Таким чином, перед Вербицьким, який взяв щонайактивнішу участь в проведенні театральних вистав, розкрилося широке поле для композиторської діяльності. І він справді написав музику до цілого ряду п'єс («Верховинці», «Козак і охотник», «Проциха», «Жовнір-чарівник» та ін.), що дістала палке схвалення громадськості.

На жаль, у зв'язку із зміною суспільно-політичної ситуації — посиленням реакційних тенденцій — піднесення театрального руху невдовзі закінчилося і вистави припинилися. Вербицький знову продовжив навчання в духовній семінарії і в 1850 р. прийняв сан священика. Після перебування в декількох місцевостях він у 1856 р. остаточно став парохом невеликого підгірського села Млини Яворівського району.

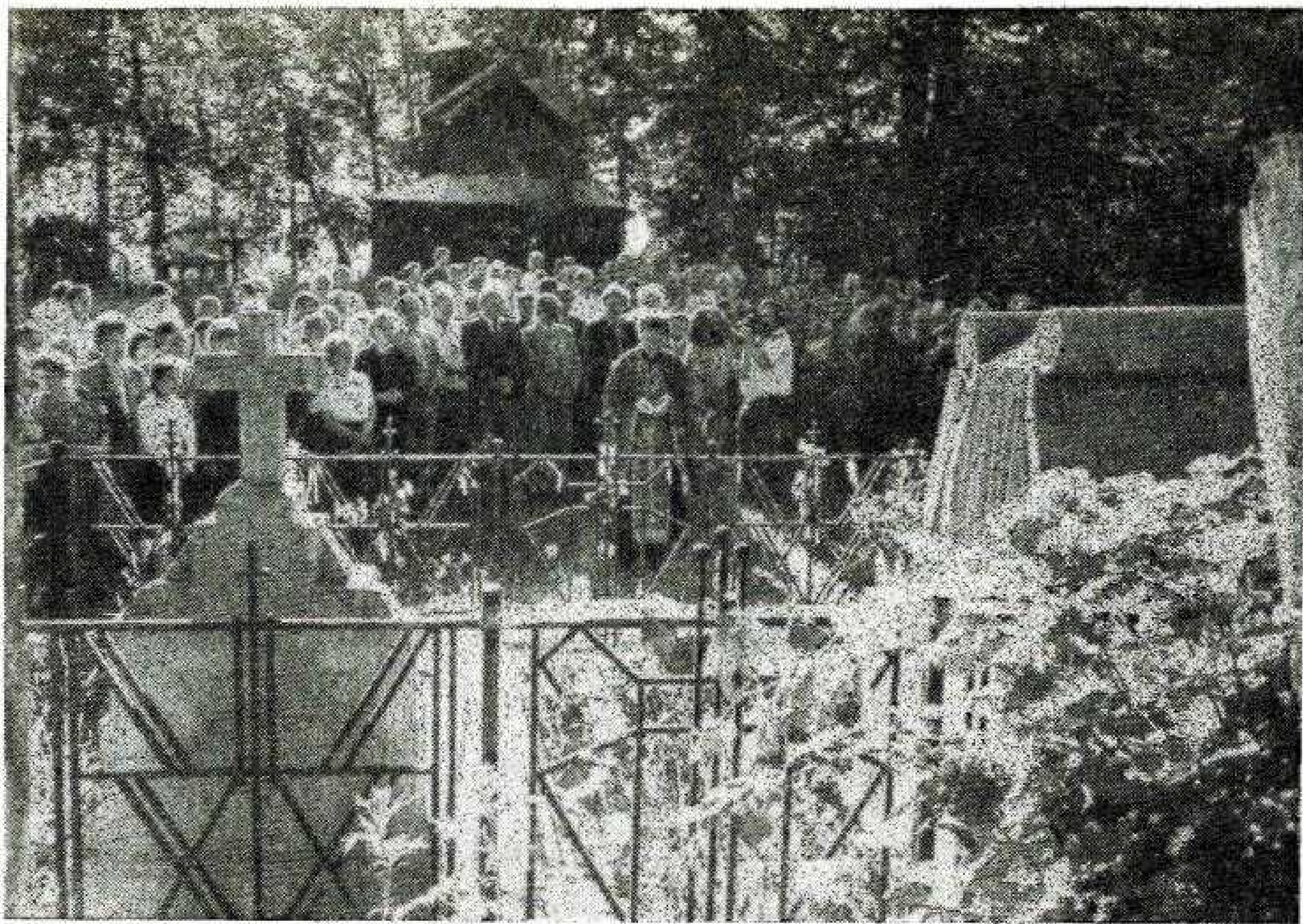
Позбавлений сімейного затишку (Вербицький був вдівцем) композитор жив самотньо, напрочуд скромно, навіть вбого, по суті відірваний від культурного світу та необхідних для творчого процесу артистичних контактів. І все ж він продовжував писати. Безперечно, тільки людині з великим природним талантом та винятковою відданістю музиці підвладне подолання таких разючих незгод і непрохідних психологічних бар'єрів, що заступали шлях у велике мистецтво.

Доленосною подією у творчій біографії Вербицького стало відкриття у Львові 1864 р. Народного театру «Руської Бесіди». Між композитором і трупою виникли щонайтісніші контакти. Він передав у розпорядження дирекції давні твори та інтенсивно почав працювати над новими. Конкурс, оголошений у 1864 р. керівництвом театру, став поштовхом до виникнення одного з найкращих творів Вербицького — побутової мелодрами «Підгіряни» на лібретто Івана Гушалевича. П'єса з тріумфом утвердилась на сцені. Слава твору вийшла за межі Галичини, що на тогочасні умови було винятковим явищем. Відредаговані Марком Кропивницьким «Підгіряни» увійшли в репертуар корифеїв, ставились в Наддніпрянській Україні, Росії, Польщі, в перекладі чеською їх планували поставити в Празі. Як відзначала тогочасна преса, успіхові п'єси найбільш сприяла музика: її мелодійність, образна виразність, національний колорит згладжували істотні недоліки лібретто.

Для театру Вербицький працював напрочуд наполегливо: були періоди (як наприклад, у 1866 р.), коли він передавав керівництву трупи свої нові партитури через кожних один-два місяці. Контакти з трупою і передусім з її директором Омеляном Бачинським, перервала лише тяжка хвороба і смерть Вербицького, яка наступила 7(19) січня 1870 р.

Композиторська спадщина Вербицького — це органічний сплав його часу і його землі. Вона позначена естетичними тенденціями романтизму слов'янського типу, де особливо важливу роль відігравали ідеї національного відродження, зацікавлення історичним минулим та фольклором. Саме на основі інтегрування музичних етноелементів у властиві для романтичного стилю драматургічні форми і технічні прийоми композиторського письма формувалися в XIX ст. специфічні риси національних творчих шкіл, в тому числі й української. З цього погляду Вербицький виступає одним з найяскравіших її представників.

Ставлення Вербицького до фольклору та формування національно забарвленого музичного стилю є визначальним для характеристики його творчої індивідуальності. Життєві обставини склалися так, що будучи сільським священиком композитор безпосередньо спілкувався з носіями фольклорних багатств і мав змогу глибоко проникнути в стихію народного музичного мислення. І він справді чуйно прислухався до оточуючої його пісенної сфери. Відомий галицький музичний діяч Порфирій Бажанський, який був особисто знайомий з Вербицьким та вважав себе його учнем, характеризуючи постать і звички композитора, відзначав, зокрема, такий момент: «На селі в Млинах коло Яворова (розказував нам се сам), сідав вечорами перед хату та підслухову-



Панахида на могилі Михайла Вербицького в с. Млинах. Фото. 1994.

вав парубочі думочки, коломийки, козачки співані і на сопілочках вигравані, а сі він в його симфоніях зужиткував...»[3].

Діяльність Вербицького як знавця народної музики розкриває також збірник «Русько-народних галицьких мелодій» (1906-1907) того ж П. Бажанського: тут є чимало записів, зафіксованих з уст композитора. Проте близькість митця до фольклорного світу найкраще засвідчують його твори.

Велике поле для введення народнопісенних елементів розкривала діяльність Вербицького на театральній ниві. Річ у тім, що українська драматургія XIX століття, розгортаючись в музично-драматичних жанрах, виробила специфічний тип пісенно-діалогічної п'єси. Роль вставних вокальних номерів відігравали тут народні пісні, зафіксовані автором-драматургом у літературному тексті і відповідно озвучувані під час постановки. За такими принципами побудовано цілий ряд творів, починаючи від «Наталки Полтавки», «Москаля чарівника» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Гр. Квітки-Основ'яненка до п'єс М. Кропивницького, М. Старицького та багатьох інших авторів. Подібний характер мали перероблені галицькими драматургами і перенесені на український грунт польські, німецькі, французькі водевілі, оперети, зінгшпілі тощо. Введення до них музичних номерів, написаних в народнопісенному стилі, мало особливо вагоме значення: віповідно інтонаційно забарвлені, вони допомагали локалізувати зміст, наблизити його до реалій українського життя.

Прикладом може послужити перероблений з німецького Іваном Вітошинським водевіль «Козак і охотник», поставлений у Перемишлі в 1948—49 рр. з музикою Михайла Вербицького. Тут використані такі поширені в той час пісні як «Бодай ся когут знудив», «А хто хоче Гандзю знати», «Доле ж моя нещасная» та ін. Усі вони, як дуже популярні, ще в 1833 р. були зафіксовані у фольклористичному збірнику Вацлава Залеського — Кароля Ліпінського «Польські і руські пісні галицького люду». Цілком імовірно, що Вербицький спирався у своїй творчості на ці записи. Відомий український вчений Зиновій Лисько приводить у своєму дослідженні «Піонери музичного мистецтва в Галичині» цілу порівняльну таблицю співпадання пісенних номерів з водеві-

[3] *Бажанський Порфирій.* Русько-народна музикальна опера.— Львів, 1900.— С. 43.

лів «Козак і охотник», «Жовнір-чарівник», «Запропащений котик» та мелодій, вміщених у згаданому збірнику [4].

Розгляд театральної творчості Вербицького, зокрема переробленої з польської «оригінальної комедіо-опери» «Процихa, або Поплета часом придасться», наштовхує й на інші думки. Лібретто п'єси щедро пересипане вокальними номерами, заснованими на народнопісенних текстах: «Поїхав милий, зосталися туги», «А тись поїхав, менесь понехав», «Дай же, Боже, добрий час» та багато подібних. Нотні автографи кількох мелодій, введених Вербицьким у «Процихy» [5], хоча фольклорна основа проступає в них дуже чітко, далеко не тотожні з відомими записами у збірниках «Польські і руські пісні галицького люду», «Коломийки і шумки» Щасного Соломона чи виданнях, здійснених А. Коціпінським. Щоправда, і цей факт не заперечує можливості використання композитором оригінальних фольклорних зразків: адже народні пісні побутують у різних варіантах і він міг звернутися до будь-якого з них, почутого у живому звучанні.

І все ж метод цитування мелодій, вказаних текстом п'єс, не є особливо характерним для Вербицького. Він скоріше намагався творити в дусі народних наспівів, максимально зберігаючи їхні інтонаційно-ритмічні жанрові контури. Показовим свідченням цього є клавір водевілю (названого «радоспівом») «Простачка». В лібретто твору, судячи із змісту наддніпрянського походження, є чимало прямих вказівок на необхідність звернення до фольклору. Так, наприклад, біля куплетів одного з персонажів Олекси «Гей козацька моя доля» зазначено в ремарці: «Яка-будь народна, але весела пісня», в іншій (№ 1) введений рефрен «Гоп, мої гречаники» тощо. Мелодії, створені до «Простачки» Вербицьким, ніде не повторюють фольклорних оригіналів, в тому числі і згаданий вище гопак, хоч більшість з них виразно написана «під козачок».

До того ж, народнопісенні у своїй основі мелодії-теми Вербицький завжди, так би мовити, професіоналізував — вносив у мотивний розвиток деталі, що властиво вокальній творчості композиторів-романтиків. Це виразно простежується у пісні Касі «Думка» («Ходжу-нуджу») з водевілю «Процихa» [6]. Її мелодія відрізняється від записаної у збірнику Щасного Соломона: замість коломийки нагадує скоріше народні лірико-романсові пісні. Однак особливо привертає увагу ускладнена структура твору, що виходить за межі куплетної форми і виявляє ознаки т. зв. «перекомпонованої пісні» (Durchkompomirtes Lied), позначеної застосуванням характерних для солоспівів Р. Шуберта принципів наскрізного розвитку, загострених хроматичних послідовностей.

Особливості індивідуального стилю Вербицького, що безпосередньо відповідали найсуттєвішим засадам формування української національної композиторської школи, чітко проступають в його найкращому сценічному творі «Підгірянах». Йдеться про органічне поєднання музичних етноелементів з формами і засобами композиторського письма романтичної традиції. Інтонаціями, близькими до українських побутових пісень-романсів, щедро насичена партія головної ліричної героїні Ольги, зокрема її задушевна пісня «Легше рибці отдихати». Водночас характерна баркарольна ритмічна основа номера та мелодичні фіоритури вказують на використання прийомів, загальнопоширених в європейській вокальній літературі даного часу. В піднесених тонах, властивих народному епосу, витримана пісня «Поле моє, поле, костьми ізоране» батька Ольги Трохима. Вона розкриває його любов і прихильність до землі і є своєрідним аналогом драматично-епічних арій в романтичних

[4] Див.: *Зиновій Лисько.* Піонери музичного мистецтва в Галичині.— Львів—Нью-Йорк, 1994.— С. 55.

[5] Вони вміщені в рукописному збірнику М. Вербицького «Quitarre 16», що зберігається в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Фонд консерваторії 20/36, п. 12.

[6] Нотний запис «Думки» вміщений у рукописному збірнику М. Вербицького «Quitarre 16».

операх. Яскраве фольклорне забарвлення мають музичні партії жанрових персонажів: колоритна пісня Знахарки «На дорозі перехресті», близька багатьом жартівливим прикарпатським мелодіям пісня Василя «Плила рибка золотая» тощо.

Принцип органічного перетворення фольклорних мотивів виразно демонструє ще один специфічний жанровий різновид творчості Вербицького т. зв. «симфонії», а насправді оркестрові увертюри, призначені для виконання перед спектаклями. Вербицький послуговувався в їх написанні поширеними схемами, властивими для італійської та французької оперної інструментальної музики. Його «симфонії» вирізняються стрункістю побудови, архітектонічною цілісністю, а найважливіше — напрочуд виразною мелодикою, наскрізь пройнятою духом української пісенності. Фольклорні елементи тут настільки значні, що Денис Січинський, пізніший редактор і видавець однієї з них (До мажорної), вважав можливим назвати ці твори рапсодіями на народні теми. В їх повільних частинах виразно прослуховуються мотиви і звороти, характерні для українських народних пісень — романсів. Ще виразніше опора на фольклорний мелос проступає в моторних частинах «симфоній». Тематичний матеріал більшості із них — це оригінальні прикарпатські танцювальні наспіви — «Або мене милий лиши», «Послухайте, добрі люди» тощо [7]. Композиторові, мабуть, важливо було підкреслити народний характер музики, бо нерідко біля швидких епізодів поставлені ремарки: «Tempo di Kolomyjka» або «Alla Kolomyjka».

Театральна музика — це лише одна галузка творчої спадщини М. Вербицького, яка вписала яскраву сторінку у розвиток української національної композиторської школи. Не менше, а можливо, навіть більше значення має його діяльність в хоровому жанрі. Хорові твори Вербицький писав протягом всього свого життя. Велике місце серед них займають духовні композиції: Служба Божа для мішаного хору, численні літургічні пісні та молитви. І в церковній музиці Вербицький не уникнув впливу фольклорного середовища. Зв'язок з українською пісенністю виявляється тут передусім через мелодизацію фактури, ліризм і теплоту вислову.

Однак особливо виразно національна специфіка виявляється в його світських хорах, які здобули величезну популярність. Вони написані здебільшого на тексти Івана Гушалевича, Володимира Шашкевича, Юрія Федьковича, Володимира Стебельського. За змістом — це або патріотичні пісні («На погибель», «Хто за нами, Бог за ним») або пейзажні чи ліричні мініатюри («До зорі», «Поклін», «Думка», «Заспів», «Цвітка», «Сиві очі» та ін.).

За своєю композиційною структурою, засобами вокального письма — це типові, поширені в європейській музичній літературі того часу, чотириголосі чоловічі «квартети», із строгою гомофонно-акордовою будовою хорової тканини, чіткою мажорно-мінорною ладовою основою і виразною пісенною основою. Такі твори писали Р. Шуберт, К. Вебер, Г. А. Маршнер, численні їх послідовники (т. зв. регенсбургери) та епігони-аматори. З часом вони набули все більш побутового характеру і під назвою Liedertafel (застольні пісні) стали широко розповсюджуватися передусім у студентському (буршівському) середовищі. Причому не тільки в Німеччині та Австрії, а й Чехії, південнослов'янських країнах, а також у Західній Україні. П. Бажанський у своїх автобіографічних записах, що відносяться до 1858—1859 рр. писав: «Місто (Чернівці — *М. З.*) має свій хор... Співаємо — квартети та самі німецькі, бо руського і за дуката не було ще тогди» [8].

Хори Вербицького, незважаючи на їх формальну схожість з жанровим різновидом Liedertafel, гранично відрізняються від них своїм

[7] Про тотожність використаних Вербицьким тем з мелодіями, вміщеними в збірнику «Русько-народні галицькі мелодії» П. Бажанського див. точніше: Зиновій Лисько. Піонери музичного мистецтва в Галичині.— С. 74.

[8] Рукописний відділ Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. П. Бажанський. Автобіографія. Архів НТШ, № 493/4.

музичне втілення, що вражає розмаїттям музично-образних штрихів, ілюстративних прийомів, виявляє чимало характеристичних рис народного мелосу: в наскрізній лейтмотивній пісні «Бувай здорова, моя країно» з'являються, наприклад, поспівки подібні до «Ой не ходи, Грицю», в епізоді «Ах, вже остання хвиля розлуки» — до «Сусідки» тощо.

Таким чином, хори Вербицького, зберігаючи зовнішні структурні ознаки німецьких Liedertafel, розхитували їх панування в галицькому середовищі, так би мовити, «зсередини», пропонуючи виконавцям і слухачам національно своєрідні, близькі ментальності українського народу зразки вокального «квартетного» жанру.

У властивому для індивідуального композиторського почерку Вербицького стилі, де загальноєвропейське перетинається з національно специфічним, написаний один з його найбільш знаменних творів — пісня-хор «Ще не вмерла Україна», якій судилося стати національним і державним гімном України.

Генеза цього твору вельми промовиста: вона засвідчує еволюцію світоглядних позицій Вербицького, його причетність до тієї хвилі піднесення національної свідомості, що була викликана проникненням в Галичину віщого слова Тараса Шевченка. Річ у тім, що вірш покладений в основу майбутнього гімну, був вперше надрукований у львівському журналі «Мета» за 1863 р. (№ 4, с. 271-272) у підбірці поезій Шевченка — «Сидючи в неволі», «Мені однаково», «Заповіт» тощо, підписаних його іменем. Отже Вербицький, який, без сумніву, саме звідси взяв текст для своєї пісні, як і решта читачів журналу, сприйняли вірш Павла Чубинського за твір Великого Кобзаря.

За музичним стилем «Ще не вмерла Україна» [12] — це типовий зразок продукції «перемиської школи», де класичне гомофонне чотириголосся, мажорно-мінорна система поєднуються з мелодичними елементами, властивими національній музичній сфері. Твір Вербицького продовжив лінію українських гімнічних пісень середини XIX ст. («Я щасний», «Мир вам, браття», «Я русин був» та ін.), в музиці яких фольклорні джерела проступають опосередковано, ніби пропущені крізь фільтр церковної традиції: в них явно відчутні інтонаційні збіги та подібність голосоведення з давніми псалмодійними церковними наспівами, кантами, піснями «Богогласника». Звідси, зокрема, пояснюється наявність в «Ще не вмерла Україна» фраз типу юбіляцій. Разом з тим, звучання гімну М. Вербицького помітно ліризоване, наближене до народно-пісенної мелодики завдяки введенню характерних мотивів та плавних, м'яких інтонаційних ходів. Для прикладу можна вказати хоч би на типовий для української романсової лірики автентичний мелодичний каданс з ввідним тоном у мінорі (V-VII-I). Так виник цей неповторний інтонаційний сплав, що визначив врочистий і водночас задушевний характер наспіву.

На цій же хвилі патріотичного піднесення, що згаданий гімн, з'явився ще один твір Вербицького — масштабна кантата «Завіщанє» («Заповіт»), де він першим з галицьких композиторів звернувся до поезії Тараса Шевченка. Написана для великого складу виконавців — подвійного хору (мішаного і чоловічого), соліста і симфонічного оркестру — вона вражає зосередженим епічним характером, величністю звучання. Символічно, що кантата вперше прозвучала у 1868 р. на святковому шевченківському концерті у Львові, де водночас було виконано інший вокально-симфонічний твір на цей же текст: його автором був молодий, початкуючий, майже нікому невідомий тоді композитор з Києва — Микола Лисенко.

Творчість Вербицького пов'язана з фольклором не тільки особливостями музичної образності й мови, а й глибоким вкоріненням у пов-

[12] У рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (фонд Якубовича, справа 10, п. I) зберігається недатований автограф Вербицького «Ще не вмерла Україна» для сольного голосу з супроводом гітари. Хоровий варіант гімну був вперше надрукований у збірнику «русько-українських квартетів» «Кобзар», що вийшов друком у Львові 1885 р. під редакцією А. Вахнянина та П. Бажанського.

сякденний побут. Його хори і пісні, що користувалися величезною популярністю, співали в домашній обстановці, на товариських вечірках, як також і на різних святкових заходах, ювілейних концертах.

Їх споріднює з фольклорними зразками і спосіб поширення — «з уст до уст», через запам'ятовування і рукописні списки. Адже за життя Вербицького був надрукований лише один його солоспів (у виданому 1853 р. в Перемишлі збірнику «Плач вдовиці»). Та й в пізніші десятиліття публікації його композицій були рідкісним явищем. І як слушно відзначають дослідники творчості Вербицького, нині дуже важко встановити їх повний перелік: чимало з них могли «розчинитися» в побутуючій музиці, або ж зберігатися в ще нерозкритих рукописних архівах [13]. І справді, існує ряд популярних пісень літературного походження («Пою коні при Дунаю» на вірші Ю. Федьковича, «Підлисся» на вірші М. Шашкевича та ін.), що приписуються Вербицькому, хоча давно втратили своє авторство. Однак конкретних доказів про причетність композитора до їх виникнення, крім подібних стильових ознак з його індивідуальним музичним почерком, немає.

Те, що твори Вербицького відповідали духові часу і заповітним прагненням українського народу, промовисто ілюструє стрімкий злет його пісні «Ще не вмерла Україна». Широка громадськість вперше познайомилась з нею всього лиш як із вставним номером до п'єси «Запорожці» — драматичної переробки історичної повісті Кароля Гейнча, що була поставлена у 1864 р. театром «Руської Бесіди». Однак напрочуд швидко «Ще не вмерла Україна» набула статусу репрезентативного хору-гімну. Пісня почала виконуватися на різних патріотичних урочистостях, зокрема прозвучала як завершальний номер першого на західноукраїнських землях концерту, присвяченого Шевченкові, що відбувся в Перемишлі 26 лютого — 10 березня 1865 р. Інтенсивне поширення пісні «Ще не вмерла Україна» в різних національно-визвольних осередках, у тому числі і серед Січових Стрільців, привело до затвердження її у 1918 р. Українською Народною Республікою як державного гімну і повторення цього акту у наш час, коли Україна знову здобула свою незалежність і державність.

Поява Михайла Вербицького на горизонті української культури — явище глибоко знаменне та історично зумовлене. Його творчість породжена тією ж хвилею національного прозріння і культурного піднесення, яке на Східній Україні визначила діяльність Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, а в Західній — Маркіяна Шашкевича та «Руської трійці». «Вербицький для нас є не тільки музикантом, а також символом національного відродження в Галичині» — відзначив один з найавторитетніших митців України Станіслав Людкевич [14].

Естетичні принципи та творчі досягнення Михайла Вербицького щонайтісніше зімкнулися з ідеями, проголошуваними основоположником української класичної музики Миколою Лисенком. Він належить до тих, хто закладав підвалини національної композиторської школи, сприяв утвердженню самобутнього національного стилю в професійній творчості, що дозволило українському музичному мистецтву піднятися на художні вершини і увійти в систему європейської культури зі своїм власним неповторним голосом.

На творчих традиціях Вербицького виховувалися цілі покоління західноукраїнських музикантів, його ім'я було оточене любов'ю і пошаною. Одначе так само, як нелегкою була життєва доля композитора, так же важко просувалася справа з увічненням його пам'яті.

Могила композитора в селі Млинах довго стояла занедбана і запущена. Лише у 1934 р. на кошти, зібрані членами хорового товариства «Бандурист» і односельцями митця, був поставлений невеликий

[13] Таке припущення висловлює, зокрема, С. Людкевич у своїх розвідках «Поезії М. Шашкевича в музиці» (1911) та «Михайло Вербицький» (1920).
[14] *Людкевич С.* Михайло Вербицький та українська сучасність — Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 244.

пам'ятник. Його відкривали скромно: польські власті не дозволили організувати всенародного свята.

За радянського часу постать Вербицького перебувала в тіні. Партійним і державним чиникам було невигідно нагадувати про творчі здобутки автора національного гімну «Ще не вмерла Україна».

І все ж, ідеали та мистецькі настанови Вербицького продовжували жити в пам'яті народу, підтримували його впевненість у величі і щедрості українського духу. У червні 1994 р. в Перемишлі (нині Польща), учасники Світового з'їзду перемишлян та наукової конференції «Перемишль і перемишлянська земля на протязі віків» побували в селі Млинах, де похований прах видатного композитора. Це була чи не найбільш зворушлива подія з'їзду, що залишила в душі особливий щем. Не можна було без хвилювання споглядати на старовинну, побудовану в типово українському прикарпатському стилі церкву, що збереглася ще з тих часів, коли отець Михайло відправляв у ній свої щоденні Богослужби, на віковічну липу, що схилила над могилою своє гілля... Але що особливо боляче вражало, це дивне безлюддя навколишніх полів і гаїв, спричинене трагічними повоєнними подіями — горезвісною операцією «Вісла» і насильним виселенням комуністичним урядом Польщі українців з рідних земель. А як наслідок, не стало парафіян, які сповідували віру своїх батьків, і в церковці з'явилися атрибути римо-католицького обряду... Так ще раз історичні сторінки життя українського народу сплелися з долею його великого співця...

Марія ЗАГАЙКЕВИЧ

Київ

СТРІЛЕЦЬКІ ПІСНІ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ *

Системний підхід у пізнанні, вивченні будь-якого явища — особливо коли йдеться про політику, економіку, державність чи національні проблеми — один з найпрестижніших у наш час. Років з двадцять тому широко почав він обговорюватись і в застосуванні до фольклору. Звичайно, в наш час не можна не враховувати цієї майже суцільної заідеологізованості, під знаком якої розвивалась у доперебудовний період вся наука, зокрема й фольклористика. В системному підході, крім труднощів оперування всіма можливими назвами при поділі фольклору на крупніші й дрібніші категорії (класи, роди, види, різновиди і т. ін.), крім труднощів комплексних методів розгляду жанрового складу народнопісенної творчості з врахуванням загального і особливого в поетиці, музиці, виконавстві, функціональному призначенні, існували ще труднощі неповних, однобічних уявлень про фольклор, що насаджувалося всі сімдесят чотири роки панування командно-адміністративних принципів пізнання в науці. Цілі шари пісенності, які, потрапляючи в кращому випадку в число «незручних», «ідейно-невитриманих», а в гіршому — «антирадянських», «ворожих», буржуазно-націоналістичних, повинні були залишатись за межами будь-яких підходів, незалежно від того, були вони системними чи не системними, комплексними чи не комплексними, будувалися на суцільному опануванні матеріалом, чи вибірковому. Їх не повинно було бути взагалі, тому якими б авторитетними вченими не розроблялись системні підходи, жанровий склад, скажімо, фольклору слов'янських народів, на сьогодні вони залишаються неповними, а раз неповними, отже, і однобічними.

Наша спроба подивитись на стрілецькі пісні (до речі, різновид фольклору, для якого ні в яких класифікаціях радянських учених не

* Пропонована стаття О. А. Правдюка є останньою працею вченого.

знайшлося місця) і не лище через їх невивченість, а просто тому, що вони були під забороною, бо не відповідали радянським концепціям про можливість утворення самостійної, незалежної України. Такі концепції розцінювались однозначно — «буржуазний націоналізм».

Термін «стрілецькі» в українській фольклористиці започатковано в 20-30-х роках. Якщо зіставити його з такими означеннями, як «козацькі», «чумацькі», «рекрутські», «солдатські», «бурлацькі», «заробітчанські», «наймитські», «емігрантські», то стрілецькі мають таке ж право на існування, бо у переважній більшості вони створені напередодні або в роки першої світової війни, тобто виникнення їх пов'язане з певним історичним етапом, вони мають досить окреслене тематичне коло, яке пов'язане з життям і побутом певного середовища, а їх головна сюжетна спрямованість — створення української державності.

Звертаючись до історії визвольних змагань, ми зустрічаємось з цілою низкою фактів масового знищення людей, яке не вкладається ні в які концепції людських прав у цивілізованому суспільстві. У фольклорі вони знайшли відбиток, але не у фольклористиці. Справжній історизм в науковому осмисленні фольклорного явища досягається тоді, коли таке осмислення не залежить від наперед визначених догм й дозволеного ракурсу у висвітленні теми. В збірниках пісень, присвячених громадянській війні, ми не знайдемо пісень про розправу над 359-ма полоненими січовими стрільцями із з'єднання Ю. Тютюнника, засудженими ревтрибуналом до найвищої міри покарання (вирок здійснено біля с. Базар на Житомирщині, звідси назва — «Пісні про Базар»).

Теми національно-визвольної боротьби заохочувалися в українській фольклористиці до тих пір, поки вони торкалися слов'янських народів взагалі або українського часів XVI—XIX ст. Тільки-но хронологічні межі зміщувалися в 1917-20-і роки, одразу ж починалося старанне уникання гострих кутів, одностороннє тлумачення фактів, подій, ситуацій, які б не порушили відпрацьовану схему. Зрозуміло, на все, що не вписувалося в цю схему, чіплявся ярлик — «буржуазний націоналізм», «петлюрівщина», «антирадянщина», «бандитизм».

Останнім часом в українській фольклористиці нагромаджено досить багато праць, присвячених баладі. Однак, знайомлячись з солідними книгами П. Лінтура, Г. Нудьги, О. Дея, С. Мишанича, із старанно описаними й систематизованими тут сюжетами про смерть, ми ніде серед них не зустрінемо звичайнісінький сюжет про смерть стрільця в бою за волю батьківщини. Як пояснити таке парадоксальне явище? Не помітити цього величезного масиву у фольклорі було просто неможливо. В 20-х роках термін «стрільці» був загальнозназний. 1920 р. була надрукована стаття М. Грінченка, присвячена патріотичній тематиці, йшлось тут і про стрілецькі пісні. Д. Ревуцький в збірнику брата «Галицькі пісні» (без року) коментував записи стрілецьких пісень «Їхав стрілець на війноньку» і «Ох і зажурились стрільці січовії». У повне зібрання творів Л. Ревуцького ці коментарі не увійшли, а остання пісня зовсім випущена [1].

Пояснити таку неувагу можна знову-таки лише одним: діяв суворий принцип друкування лише «дозволеного», «ідейно-витриманого». Можна було досхочу переносити на український грунт досягнення російських радянських учених, переказувати, цитувати їх, бавитись новими термінологічними винаходами, однак не торкатись або старанно обминати те, що народжувалось на хвилі справді дуже значущих суспільно-політичних протистоянь між державами, народами, арміями, військовими й політичними діячами.

Звернення окремих збирачів російського фольклору до пісень Білої Армії і величезний успіх цих пісень на концертах Жанни Бичевської, Олександра Малініна свідчить, що крига починає скресати. Їх слід розцінювати як спроби об'єктивного, справді історичного, неза-

[1] Див.: *Ревуцький Л.* Повне зібрання творів: В 11 т.— К., 1983.— Т. 6.

ідеологізованого підходу до відтворення в пісенності народу складних періодів нашої історії.

Що співалося у війську Нестора Махна чи отамана Зеленого, в полку ім. Петра Дорошенка чи генерал-хорунжого Юрка Тютюнника? Легше всього було нічого не відповідати на це запитання. Адже вони були ворогами радянської влади. З такими упередженими оцінками підходили й до українських Січових Стрільців. Адже вони певний час служили у війську Австро-Угорщини, а в громадянську війну виступали не лише в союзі з більшовиками, а й проти них.

В збірниках народних пісень, що видавались на Радянській Україні у пожовтневий період від 17-го року аж до останнього часу, ми не знайдемо окремого розділу з назвою «стрілецькі». Та й як міг з'явитись такий розділ, коли авторами їх були ті, хто або перебував в еміграції, за кордоном, або на Соловках, або був розстріляний, герої стрілецьких пісень закінчували свій життєвий шлях, якщо не в тюрмах і таборах, то на вигнанні. Творення стрілецьких пісень розгорнулось напередодні і в ході війни, коли в рух прийшли великі масиви людності, стали можливими значно активніші міжнаціональні зв'язки між народами Заходу і Сходу, Європи і Азії. Обидві армії були багатонаціональними, отже обмін фольклорними надбаннями був інтенсивний, а це позначилось на оновленні жанрової системи, яка вбирала в себе фольклор сусідів, переробляла його, пристосовуючи до політичних інтересів тієї чи іншої нації.

Простежуючи історію виникнення й побутування тієї чи іншої пісні, ми стикаємось з постійним використанням в будь-яку епоху досвіду попередніх поколінь. Ми можемо говорити про запозичення окремих інтонаційних блоків або й цілих наспівів стрілецької пісенності з фольклору німецького, словацького, болгарського, угорського, румунсько-волоського, російського, однак значимість її для українського народу цим не применшується. Вона вкарбувалася в музичну свідомість українського народу з власним національно визначеним «обличчям», пройшла тривалий шлях усного побутування, закріпилась у фольклорі українців із своїм власним жанровим статусом заклично-патріотичних стрілецьких пісень, хоч деякі з них («Не пора», «Ми гайдамаки») виникли задовго до першої світової війни.

Проголошення суверенності України, пробудження у значної частини людності прагнень до відродження духовного потенціалу народу змусили інакше дивитись на фольклорні надбання як минулого, так і сучасного, вийти за межі тих усталених канонів, якими визначався жанровий склад пісенного фольклору: календарно-обрядові, родинно- і соціально-побутові, історичні, революційні, радянські тощо. Гуманістичні ідеали, якими пройнятий величезний шар пісенності релігійного спрямування (колядки, щедрівки, духовні псальми і канти, пісні молитовні) в радянський період нехтувалися, а в непримиренній боротьбі з церквою, з релігією як «опіумом для народу», нищенням і позбавленням волі священослужителів, під забороною опинився цілий пласт пісенності, який за весь період радянської влади не збирався, не вивчався й не пропагувався. Все, що пройняте вірою в духовне начало, високі моральні засади, викорінювалося і школою, і адміністративно-бюрократичним апаратом як вороже, чуже світогляду нової людини соціалістичного суспільства. З поля зору фольклористики повинно було випасти вивчення середовища священослужителів як дуже важливого осередку, особливо в Галичині, зберігання культурних традицій, і не лише релігійних, а й світських.

Волюнтаризм політичної системи, залежність долі певного твору від тих чи інших ідеологічних віянь, коли сьогодні певний твір мистецтва міг підтримуватись, пропагуватись, а завтра заборонятись, викреслюватись, знищуватись — все це призводило до хисткості, нестабільності, однобокості шляхів розвитку і професійної й народної творчості, підпорядкованості їх черговій кампанії боротьби то з ворогами народу й

забороною співати пісні про Тухачевського, Якіра, Блюхера, то з космополітизмом й пов'язаними з цим заборонами висвітлення впливу Шекспіра і Гейне, то з буржуазним націоналізмом, коли не допускались ні в друк, ні на сцену пісні патріотичного спрямування, в яких запопадливі цензори виявляли перебільшене оспівування власних національних надбань й нехтування «інтернаціональних» мотивів.

У пожовтневий час, коли мільйони української людності відчули на своїх долях жорстокі методи «перевиховання» в тюрмах і таборах, виникли нові жанри фольклору — про голодомор, тюремні, табірні, повстанські. Звичайно, ні про збирання, ні про вивчення їх не могло бути мови.

Зупинитись на загальному стані вивчення в радянський період жанрового складу народнопісенної творчості було необхідно, аби краще усвідомити місце в ньому стрілецької пісні і її зв'язків з іншими жанрами, аби зрозуміти, який величезний вплив на всю жанрову систему українського фольклору, і не тільки фольклору, а всієї культури — писемної, театральної, музичної, зробило виникнення в часи першої світової війни пісенності січовиків, яка залишалась поза увагою фольклористики, бо не вписувалась в штучну систему жанрового складу, дозволену й ніби рекомендовану для вжитку і в побуті, і в науці.

Певний шар в стрілецькій пісенності пов'язаний з труднощами походів і боїв. Сюжети цих пісень оповідають про битви за Тернопіль, Львів, загибель «стрілецької сили» під Перемишлем, про бої на горі Маківці і смерть героїні стрілецьких змагань Олени Степанівни, уславлення відваги й винахідливості одного з воєначальників Сеня Горука, журбу стрільців при вимушеному переході через Збруч в українсько-польській війні. Є тут і мотиви вмираючого стрільця, який звертається до товариша з проханням сповістити про його загибель батькові й матері, а стрільці йдуть далі, вперед, або стрільці виправдовуються за поразку у війні тим, що не мали справжнього керівництва. Ці пісні мають пряме відношення і до історії визвольних змагань, захисту Україною своєї територіальної незайманості, продовжують традиції складання історичних пісень і з повним правом можуть бути названі такими, бо відбивають участь у війні конкретних, справжніх, не видуманих, не фантастичних героїв національно-визвольної боротьби. Не так легко вписуються в категорію історичних пісні про смерть стрільця. Творились вони, як правило, з конкретним адресуванням, присвятою загибелі певного воїна. Смерть 1915 року в Карпатах студента в минулому й десятника в стрілецькому війську Луцика спричинила написання пісні Р. Купчинським «Ой там при долині», у тому ж 1915 році гине стрілець Павлов, і виникає пісня «І знову кров, гаряча кров» (автор той же), в бою при Лисоні 1916 року гине хорунжий Мальований, і знову з'являється пісня Р. Купчинського «Заквітчали дівчатонька». Звичайно, адресат пісні й присвята невдовзі губилися, так само як і забувалися імена авторів пісень. Виконавці їх рідко коли цікавляться тим, хто її творець, особливо в сучасних умовах побутування. Але за кожною з них конкретний факт, історична подія, від яких відштовхнувся їх творець. Певною мірою ці пісні теж історичні, хоч герої тут не настільки відомі, як, скажімо, Дорошенко, Залізняк, Калнишевський, Нечай, Хмельницький чи Мазепа.

Творення цих пісень за законами узагальненого художнього відображення події, прагнення осмислити їх як типове явище, а не окремий факт, забезпечувало пісні міцне входження в свідомість народу. Творились вони як історичні, які згодом губили свій історичний підклад, а часте виконання їх на похоронах воїнів надало їм іншого призначення, суто практичного застосування для увічнення пам'яті при похованні стрільця. Ці пісні одночасно й історичні, і похоронні. Історичні — в тому розумінні, в якому Д. Ревуцький відносив до цієї категорії пісень козацькі, рекрутські, солдатські, кріпацькі, бурлацькі, а похоронні — за своєю функцією, практичним використанням. Зрештою, якщо Ф. Колесса відносить до історичних пісні «Смерть козака і кінь-

посланець», «Убитий козак і три ластівки», «Смерть козака в Московщині» та ін. [2], то з не меншим правом можна віднести до цієї категорії пісень «Смерть стрільця». Але на цілком логічній підставі їх можна вміщати й серед «станових», до яких Ф. Колесса відносить жовнірські й рекрутські. Адже стрільці були тими ж жовнірами, служили в тому ж таки війську під опікою тієї ж таки Австро-Угорщини. У згаданій праці Ф. Колесса не назвав стрілецьких пісень, обмежився лише невеличкою реплікою: «Наслідком визвольних змагань українського народу в часі світової війни поширились між сільським людом теж чимало пісень, складених Українськими Січовими Стрільцями. Та чи вдержаться вони, і які зміни виявлять вони в усній традиції, покаже щойно час» [3]. Час показав, що стрілецькі пісні не лише вижили, не лише збереглися, а засяяли новим блиском, полинули на широких й міцних крилах, як тільки відчули свободу лету, коли їх більше не різали по живому, не нищили, не замикали в спецхранах.

Чи має Січове Стрілецтво відношення до такого жанру, як думи? Для відповіді на це питання мало відомостей. На порушення його наштовхнули кілька фотографій, які в 20-30-х роках друкувались досить часто, звичайно, не в радянських, а зарубіжних виданнях. На одній з них зображено Січових Стрільців, що слухають кобзаря в Києві, на інших відомого бандуриста Василя Ємця з бандурою за плечима, в шинелі й папасі або у формі новітнього війська запорізького. В. Ємець в роки гетьманщини часто виступав перед воїнством України. Величезний внесок В. Ємця в розвиток кобзарської справи був підсумований у книзі «Василь Ємець. І. «У золоте 50-річчя на службі України». II. «Про козаків-бандурників», що була видана 1961 року в США. З цієї книги довідуємось, що ідея створення капели бандуристів заполонила Ємця ще в 1917 році.

Аби залишитися в Києві й ближче познайомитись з київськими кобзарями, В. Ємець записався до козацького полку імені гетьмана Петра Дорошенка [4]. Однак цього разу йому не вдалося здійснити свій намір, бо його було послано вчителем гімназії в Сосницю на Чернігівщині. Викладав він там недовго й скоро знову приїздить в Київ й вступає до бойового куріня війська УНР, а потім працює секретарем в міністерстві освіти УНР. Лише в часи гетьманщини можна було по-справжньому зайнятись кобзарями. Після об'яви в газетах про запрошення бажаючих грати на бандурі дати свої адреси Ємцю, вдалось зібрати близько 20 осіб. Труднощі постали з приміщенням, з різнобоєм в навичках гри. Адже кожний, хто володів хоч трохи інструментом, не хотів переучуватись. Однак вирішено було прийняти чернігівську школу гри. Почалась робота над оволодінням нею всіма бандуристами. До капели велике зацікавлення виявляв П. Скоропадський. Вона мала бути удержавлена, як були удержавлені Український драматичний театр, Український народний театр Миколи Садовського, Український національний хор, Симфонічний оркестр, а Київська міська опера вже чекала свого перетворення в Державну національну оперу [5]. Перший виступ капели не без сприяння з боку гетьмана відбувся в театрі Бергоньє по вул. Фундуклеївській (теперішня назва вул. Б. Хмельницького, в приміщенні театру ім. Лесі Українки) 3 листопада 1918 р. колектив мав назву «Кобзарський хор». В його репертуарі були пісні «Ще не вмерла Україна», «Ми гайдамаки», «Гей нум, братці, до зброї», «Я сьогодні щось дуже сумую», «Та вже років двісті», дума «Про смерть козака-бандурника», інструментальні, танцювальні твори. Кон-

[2] *Колесса Ф.* Українська усна словесність. Вступ М. Мушинки.— Едмонтон, 1983.
[3] *Там же.*— С. 94.
[4] Полк було розформовано за наказом уряду Центральної Ради після вступу на Україну німецьких військ.
[5] Як зазначає П. Голобуцький, за час існування гетьманщини було відкрито два державних українських університети (у Києві і Кам'янець-Подільському), Всеукраїнська Академія наук, п'ятдесят українських гімназій, національна бібліотека, національна галерея мистецтв, національний архів та ін. // Культура і життя.—1991.— 31 серп.

церт викликав справжнє захоплення. Виступаючі, зокрема проф. Олекса Приходько, що був помічником диригента Державного українського хору Кирила Стеценка, передрікав капелі велике майбутнє та вітав відродження українського інструменту бандури на противагу насаджуваній балалайці. Потім відбулися концерти перед Січовими Стрільцями в луцьких касарнях, де капелу вітав полковник Василь Кучабський. Виступ капели на банкеті Директорії УНР зворушив Олександра Кошиця, який розцілував і Василя Ємця, і всіх капелян. За часів гетьманщини на прохання Міністерства народної освіти Ємцем був складений законопроект із кошторисом про утримання капели кобзарів, про відкриття при ній школи гри на бандурі, про заснування притулку для старих та хворих кобзарів, про заснування майстерні по виготовленню інструментів (кобзи, ліри та ін.), про заснування кобзарського музею. Відродження бандури, як бачимо, передбачалось поставити масштабно. На жаль, протигетьманський переворот розставив свої акценти в так добре почату справу. В ніч з 14 на 15 листопада (одинадцять днів минуло від першого концерту бандуристів) почалась справді братовбивча війна походом Січових Стрільців з Білої Церкви проти сердюків гетьмана Скоропадського. Вона знайшла відбиток у вірші Костя Вагилевича, старшини Січових Стрільців.

Ось наш працьовитий листопад!
Замість ляхів у Львові прати,
Прав з кулемета брата брат,
І Мотовилівка злодійка,[6]
Найкраще зжерла військо.
Сімсот упало сердюків!
Повстанців теж не менше впало!
Ляхи забрали княжий Львів,
Москвини — Київ. Все пропало.
Лишилась тільки слава гола.
Отак незгода нас змолола[7].

Коли під тиском більшовиків українському війську довелось залишити Київ, капела розпалась, а її учасники або повернулися до своїх попередніх професій, або розбіглись по селах, або опинились у війську. У 1919 році разом з іншими козаками Вільного козацтва біля міста Старокостянтинова на Волині був розстріляний учасник капели Андрій Слідюк. Михайлові Телізі вдалось врятуватись, відсидіти певний час у польських таборах й брати участь в другій капелі, організованій В. Ємцем в Чехословаччині. Однак доля кобзаря тільки відстрочила йому на пізніше трагічну смерть. У роки німецької окупації він повернувся в Київ і тут разом з дружиною, відомою поетесою Оленою Телігою, був розстріляний гестапо у Бабиному Яру.

Думи, створені у цей неспокійний час були присвячені трагічним подіям. Це «Дума про Хведора Черника», створена Р. Купчинським за класичними взірцями думового епосу. Вона оповідає про виступ Січових Стрільців з Білої Церкви на Київ проти гетьмана Скоропадського, який, як говориться в думі:

Нащадок козацький,
Чи по волі, чи по неволі
Україну москалям оддав.
Статки-маєтки панам повертав,
Добровольців у Київ запрохав,
То вражії добровольці,
Мов ті вовки-сіроманці,
На наші села набігають,
Послідну корову, останню сорочку забирають,
Народ християнський шомполами крають,[8]
Господа зневажають.

[6] В бою під Мотовилівкою брали участь не тільки сердюки П. Скоропадського, а й добірне офіцерство князя Святополка-Мирського.

[7] У золоте 50-річчя музично-творчої праці Василя Ємця.— Голлівуд, США, 1961.— С. 55.

[8] Якщо порівняти ці рядки з документальними свідченнями, спогадами (див.: *Тютюнник Ю.* Революційна стихія // Дзвін.—1991.— № 8), то дума відтворює досить точно розправи над селянством, які чинились іменем Скоропадського, хоч він, коли йому доповіли про це, категорично заперечував свою причетність до екзекуцій.

В думі змальовано образ сотника Хведора Черника (наслідуючи думні традиції, Купчинський вживає відповідно до них і його ім'я, звичайно називали Черник Федь), як характерника:

Бо у нього зброя як сонце ясне,
Що не заходить, не гасне.
Бо в нього очі як у сокола,
Трава притихне, вітер не дихне,
Як погляне довкола.

В традиціях козацького епосу відтворено виклик на герць командира добровольців. Прийом заперечного порівняння, звичайно, теж запозичений із козацького епосу:

Чи то сизий сокіл, шукаючи пари,
Вилітає з-за хмари?
Чи то ясен місяць із-за зеленого бору
Підіймається вгору?
Ні, то сотник Черник із-за земляного валу
На передпілля виступає,
Певно себе має.
На ньому зброя ясним дзвоном дзвонить,
Страху нагонить,
А кого досягне, тому між живими не бути.

Далі відтворюється підступність супротивника. Замість герця:

Ударили московські стріли,
Мов роз'ярені оси, — кулі забриніли.

Смертельно поранений Черник просить стрільців продовжувати бій, визволяти Київ, і лише потім його поховати. Закінчується дума описом урочистого поховання в Києві і традиційним славославієм

Сотника Хведора Черника,
Січового характерника
На горі високій,
Над Дніпром широким,
Чесно, по-козацьки ховали,
З крісів, з кулеметів, з гармат довгошиїх яссу воздавали,
Лицареві «Слава» гукали.[9]

Від традиційної думи запозичується лексичний склад мови, дієслівні рими, нерівноскладова віршова форма, постійні епітети («бір зелений», «сокіл сизий», «тіло козацьке», «море Чорне», «води весняні», «вітри степовії», «слава кривава»), синоніми-прикладки як дієслівні («розкидають — розносять», «вилітали — виступали», «грає — виграває»), так і іменникові («орли — сизокрильці», «вовки — сіроманці», «Україна — ненька»). Метафори дещо пристосовані до умов ведення війни з новітньою зброєю («гарматами орють, кулеметами сіють, а шаблюками косять»). І все ж, незважаючи на дуже тісні зв'язки з традиціями, на передній план виступає майстерність автора, справді високопоетичне осмислення події й достовірний її опис.

Дума була написана 1921 року, надрукована в Календарі «Просвіта» на 1928 р. у Львові, передрукована в кн. С. Ріпецького «Українське січове стрілецтво».— Нью-Йорк, 1956 р.

Кілька дум було створено В. Ємцем. Це «Дума про поневолення України», складена в 1919 році, «десь на Поділлі, після того, як Україну розчетвертовано між москвинами, поляками, румунами та чехами», «Дума про велику руїну», складена на еміграції. На жаль, звернення до відомих знавців думового епосу з діаспори з проханням допомогти в ознайомленні з живим звучанням цих дум не увінчались успіхом. Принагідно згадаємо, що в репертуарі В. Ємця були такі пісні, як «Ой у полі під Крутами не жита шуміли», присвячена трагедії 1918 року, і «Спи, моя дитино», яка оповідала про розстріл у 1921 р. під міс-

[9] Федор Черник був похований в Царському Саду в Києві.

течком Базаром полонених Січових Стрільців. Однак обидві пісні названі в розділі, який має трохи розпливчасту назву «Вокальні й інструментальні продукції, що її аранжував чи скомпонував для бандури Василь Ємець». Тому й не ясно, чи це власна творчість В. Ємця, чи тільки аранжування. Крім згаданих вище дум, написаних Р. Купчинським, В. Ємцем, натрапляємо на «Думу про смерть двох стрільців хоробрих» (автор — Ігорків Юра, псевдонім Ю. Шкрумеляка) [10], «Думу про козацьку раду в Коші», що оповідає про одержання від жіночої громади зі Львова грошової допомоги та її розподіл (автор «Перебендя з Правобережжя») [11]. Близькі до думового епосу твори М. Гайворонського «Орле, отамане» (слова У. Кравченко), «Вилітали орли» (слова М. Кураха), дума-пісня «Із-за Чорного моря» (сл. М. Голубця), які потребують додаткових розшуків щодо простеження їх побутування.

Значний тематичний цикл в стрілецькій пісенності складають пісні про кохання.

Збагачення стрільцями цього жанру пісенності йшло в напрямку значно об'ємнішого відтворення пейзажу («Човен хитається», «Накрила нічка»), звернення до колискових мотивів, які вплітались в канву розповіді, наприклад, «Спи, дівчино, спи, кохана» в пісні «Накрила нічка» або набирали значення постійних приспівів «Ой люлі, люлі, люлі» в пісні «Майова нічка». Новим в пісенності про кохання є мотив туги за милою, щасливому шлюбу з якою перешкодила війна, й дівчина виходить заміж за іншого («Колись дівчина мила») або закоханих розлучає полон («Гей там у Вільхівці»). В кількох варіантах існує пісня «Як з Бережан до Кадри» про залишену милу при відході стрільців. Замінюються назви сіл чи міст, але весь сюжетний стрижень і наспів залишаються без змін.

Є серед стрілецьких пісень форма монолога («За твої, дівчино, устоньки-вишні»), діалога («Дівчино, рибчино», «Ой там на горі») і авторської розповіді, коли кохання стрільця й дівчини відтворюється ніби в передачі третьої особи («Ой там у Львові на високім замку», «Ідуть стрільці січовії»).

Жартівливий присмак притаманний пісням про залицяння до дівчини, яке кінчається невдачею («Ой чого ти зажурився», «Мав я раз дівчиноньку») або про дівчат-вітрогонок, що не обмежуються симпатизуванням до одного стрільця («На плоті раз сиділи»).

Ще один мотив, що зазвучав у стрілецькій пісенності,— відчайдушна веселість крізь сльози, яку спостерігаємо в пісні «Пиймо, друзі, грай, музико», що оповідає про повернення стрільця-каліки до дівчини, яка його зрадила.

Стрілець став центральною фігурою в календарно-обрядовій творчості (дівчина чекає стрільця, аби вийти за нього заміж, Пречиста Діва чи Матір Божа звертається до стрільця, аби він не зволікав й поспішав у військо, яке гине від кількісно переважаючого супротивника. Стрілець просить Бога, аби дав йому легкої смерті, дівчата звертаються до стрільців з проханням замінити їх на полі бою, дівчина запрошує стрільців напитись води й обіцяє вийти заміж за того, хто повернеться живим, ворог плюндрує Україну, прилітають ластівки й оповіщають надію на перемогу).

Героїчна епоха стрілецьких змагань за суверенну й незалежну державу не могла не викликати появи значного шару пісенності, присвяченого шануванню стрілецьких могил: веснянок, гаївок, троїцьких, великодних, які водили на вигоні, біля церкви, або в місцях стрілецьких поховань. Часто в гаївки вплітались історичні факти, події, пов'язані з конкретними реаліями протистояння військ, трагедії загибелі кращих синів України. В гаївку «В нашім селі на горбочку» з мотивами

[10] Календар Червоної калини на 1925 рік.— Львів-Київ, 1924.— С. 108—109.
[11] ЦДІА у Львові, ф. 353, оп. 1, од. зб. 226.— Арк. 9—14.

шанування стрілецьких могил вплітається розповідь про битву під Крутами:

Під Києвом, під Крутами, під Крутами
Був тяжкий бій з москалями (2).
Там пролляли кров за волю, кров за волю,
Наші славнії герої (2).
Триста студентів зібралось, всіх зібралось
Та й під Київ всі подались. (2)
Триста катів на одного, на одного,
На студента молодого. (2)
Поле вкрилося трупами, ся трупами
Так як у жнива снопами. (2)
А по трупах тих героїв, тих героїв
Зайшов ворог аж у Київ. (2) [12]

Не можна не згадати ще одного різновиду фольклору, з яким тісно сплелось відтворення образу стрільця. Мова йде про вертепну драму — з її демократичним спрямуванням, вірністю національній ідеї. Погляд на Січового Стрільця як борця за волю народу, спричинив введення його образу у вертепну драму. Як відомо, крім розігрування легенди про народження Христа й пов'язаними з цією подією образами Ірода, волхвів, пастухів, ангелів, смерті, чорта, була ще й світська частина вертепу, в якій діяли козак-запорожець, дід, баба, жид, солдат, коза.

Прагненням загострити суспільнозначиме звучання вертепу, піднести роль національно-визвольної боротьби українського народу за свою незалежність зумовлене введення таких діючих осіб, як князь Володимир, Мазепа. У цьому ж смисловому ряду сприймається й постать стрільця. Ось які слова вкладаються в його уста:

Я є Український Січовий Стрілець.
Боровся, щоб злому покласти кінець,
Боровся до останку, аж врешті знеміг,
Під Києвом, браття, в чистім полі поліг.
В степах України, там наші могили.
Зі мною там сорок тисяч спочили
Від зради, знемоги і ран
Пав смертю героя і наш отаман.
З ворожої кулі він смерти пожив.
В далекім Парижі голову зложив.
Зібрав довкруг себе Стрілецький наш стан,
Пішов за зорею в місто Вифлеєм,
Вклонивсь перед Богом небесним князем. [13]

Останнім часом у вертепі з'являються й такі дійові особи, як Сталін, Ленін, Троцький, Берія, енкаведист, а у розвитку драматичної дії певне місце посідає тема репресій, тюрем, таборів.

Перебуваючи в тюрмах і таборах після катастрофічного закінчення визвольних змагань, Січові Стрільці не припиняли складати пісні. По суті їм належить значний внесок у створення тюремних і табірних пісень, а такі пісні Р. Купчинського, як «Ми по таборах і тюрмах», «Лети, моя думо», створені в Тухолі і Бригідках, швидко перенеслися на широкі простори Сибіру й міцно увійшли в свідомість в'язнів Колими й Норильська, Тайшету й Кінгіру.

Тюремна тематика відома у дожовтневих поетів, таких як П. Чубинський, О. Кониський, С. Черкасенко, Н. Кибальчич, Виноградова (Козачка), Г. Чупринка, В. Мова. Вони часом вписувались в'язнями чужоземних таборів в рукописні альбоми, однак залишались віршами. Стрільці творили пісні, саме пісні, причому розраховані на масового споживача, тому їх засвоєння свідомістю української людності було набагато масштабнішим і міцнішим порівняно із згаданими авторами тюремних віршів.

Важливою складовою частиною жанрового складу пісенності будь-якого народу є гімни. У стрілецькому війську функцію гімнів, крім, зви-

[12] Запис автора в с. Стебнику Дрогобицького р-ну від М. М. та С. М. Гринчишиних.
[13] *Шкрумеляк Ю.* Три князі у Вифлеємі. Вертепна вистава для дорослих.— Львів, 1928. Перевидано в брошурі: «Христос рождається. Славіте його! Різдвяні, новорічні, йорданські, вертепні та народні вистави і звичаї (Упорядник М. М. Кришук.— Тернопіль, 1990.

Ф. Панчук.
Подільська Богородиця.
Декоративний розпис.
Пєтриківка, 1988.

Т. А. Фомічева. Вереша А. П. У нас єдиний Бог, єдина Україна.
Полотно, олія. 1992.

М. Рильський.
Мал. Ю. Турченка.
Олівець, 1955.

чайно, «Ще не вмерла Україна», виконували такі пісні, як «Ми гайдамаки», «Не пора», «Не сміє бути в нас страху» (гімн лицарів Залізної Остроги). Була спроба ввести в сан гімнів також пісню «Десь за сімома горами» (сл. А. Лотоцького, муз. А. Баландюка), але своїм невисоким художнім рівнем вона не могла рівнятись із апробованими кількома поколіннями піснями О. Маковея та І. Франка. Та й в стрілецьких пісенниках вона вміщена лише у «Великому пісеннику «Червоної калини». Ні «Співаник Українських Січових Стрільців» (1918 р.), ні «Сурма» (1922 р.) її не вміщували. Яких поневірянь зазнала історія гімну «Ще не вмерла Україна» — про це можна було б написати окрему розвідку. Однак в даному випадку йдеться не лише про гімни, а про всі пісні патріотичного змісту з національно-визвольною тематикою, дорога яким в роки радянської влади до слухача була перетята. В друкованих збірниках, що вийшли до революції або в перші пожовтневі часи, вони вирізувались, у переліку вміщені назви їх густо закреслювали, щоб читач навіть не здогадувався про існування таких пісень. Цілий ряд зразків патріотичної пісенності, таких як «А вже років двісті», «Триста літ», «В горах грім гуде», «Лунає клич, лунає грімкий», «Єднаймось, діти України», «За Україну, з вогнем завзяття», «Заспіваймо пісні» лише кілька років тому знову почали звучати з концертної естради.

Говорячи про фольклор в цілому як процес, як постійну зміну, як перехід одного жанру в інший, як пристосування окремого твору до певної епохи, світогляду й смаків певного осередку носіїв пісенності, певного регіону та його співацьких традицій, не можемо не відзначити, що більшість стрілецьких пісень пройшла саме такий фольклорний шлях побутування. При цьому тут були, скажімо, не лише заміна одного слова іншим, певне переінтонування, не співпадання інтерволіки, що звичне для усного побутування, а й значні відхилення у віршовій формі, строфіці, кількісному й якісному наповненні куплетів, з'єднання в одну двох пісень, або навпаки — виокремлення із однієї пісні якоїсь її частини, яка набирала значення самостійного твору.

Традиція поєднувати розспівність у твердій маршовій ході з легкою безжурністю приспіву, яку започаткувала пісня «Гей видно село», була продовжена, мабуть, пізніше, а може, й в самому стрілецькому війську спробами об'єднати гімн «Не сміє бути в нас страху» і жартівливо-фривольну «Кладочку», що послужила приспівом до попередньої.

Додамо до цього, що один з варіантів пісні «Не сміє бути в нас страху», ще в 50—60-х роках співався як просвітянська пісня, отже, перейшов в мирний побут в іншій якості, прибравши іншу функцію:

Бо знай, що в світі книжка нас
До доброго наводить
І вірним другом нашим є
Бо нікого не зрадить. [14]

Усне побутування, спричиняючи появу варіантів, нерідко змінювало жанр пісні. Скажімо, простежуючи життя пісні «Ой ви, Стрільці Січовії, раз, два, три», ми стикаємось з таким зовсім неадекватним її джерелом, як побутова галицька пісня, яка ніби нічого спільного не повинна мати із стрілецьким маршем, а тим часом на якихось же фактах основувався Я. Юрмас, коли висловив таку думку [15].

Якщо простежити життя пісні «Ой зацвіла черемшина», то вона була й козацькою [16] й справді жовнірською [17]. Під час перебування в Торонді й Страбичеві на Закарпатті, коли необстріляні добровольці, не вишколені й одягнені в що кому прийшлось, бо мундирів ще не ма-

[14] Запис автора в с. Стебнику Дрогобицького р-ну Львівської обл. від М. Р Гринчишина.
[15] *Леонтович М.* Музичні твори.— Книгоспілка, 1930.— Зб. 4.— С. 44.
[16] Рекрутські та солдатські пісні.— К., 1974.— С. 310, вар. А.
[17] *Там же*, вар. Б.

ли, виникли глузливо-сатиричні приспівки, в основі яких лежав той же наспів і та ж форма:

Маршерують добровольці через Мезетеребеш[18].
Гей, гей, через Мезетеребеш.
Чи то військо, чи то банда.
Ти ніяк не розбереш.[19]

Нарешті, в наш час, коли відійшли в минуле й козаччина, й рекрутчина, й стрілецтво, та ж пісня стала гаївкою, яку співають, шануючи пам'ять про стрільців і їхні могили, а маршовий ритм, під який марширували у різний час військові з'єднання, перетворився в неквапливий крок дітей по колу.

З цього погляду характерною є пісня «Ой зацвіла черемшина»[20]

Зміну уявлень про стрільців можна спостерігати, порівнюючи пісню «Бо війна війною», в якій герой Цяпка-Скоропад постає в ролі майстра амурних справ, улюбленця жіночих і дівочих сердець, такого собі урвиголови, якому будь-яка справа ні по чім, з дитячою грою, руханкою «Лицар Цяпка», в якій він постає прикладом епічного героя, славного лицаря, гідного для наслідування в дитячій забаві, що служила водночас засобом фізичного, й морального, і музичного виховання[21].

Або розглянемо для прикладу пісню «Заспіваймо пісні». Вона одночасно й застольна, і заклично-патріотична, і антицарська, і січова (починала своє життя в добровільних громадських антипожежних товариствах «Січ» і «Сокіл»), і стрілецька, і прославна полеглим героям у визвольній боротьбі й поминальна Тарасу Шевченку. Або, скажімо, «Боже, вислухай благання». Вона і молитовна (друкувалась в релігійних збірниках), вона й заклично-патріотична, бо закликає до єдності народу (вона й табірна, бо співалась засланцями в Сибіру). На таких прикладах ще раз переконуєшся, що поняття жанр у фольклорі справді дуже умовне і значно важливіше не нав'язувати пісні її місце в жанровій системі, не намагатись знайти її порядковий номер у ній, прагнути зрозуміти її художню значимість, її життя, рух, трансформації, перехід з одного жанру в інший, у різних середовищах, на різних етапах історичного розвитку.

Стрілецька пісня виникала в умовах активної міжнаціональної взаємодії. Адже і в австрійській армії були представники і чехів, і поляків, і угорців, і галичан, і гуцулів, і бойків, а в російському війську були не лише росіяни, а й вихідці з центральних, східних і південних областей України, Білорусії, були німці з Поволжжя, були татари, удмурти, буряти, казахи, киргизи, випадково почуте десь в часи перемир'я, чи в полоні, не лише переймалось, запам'ятовувалось, а й пристосовувалось до культурної традиції власного народу.

Загальнолюдські культурні цінності завжди знаходились в русі, і нове творилось в постійній взаємодії між творчими традиціями різних народів і націй. Ми нині можемо з впевненістю говорити про німецькі витоки пісень «Не пора», «Як засядем, браття, коло чари», «Лунає клич, лунає грімкий», чесько-словацькі — «Ой, сусідко, сусідко, сусідко», болгарські — «Горе приспало рідну хатину» (наспів запозичено з болгарського гімну «Шуми, маріца окървавена»), румунсько-волоські — «Лін гайдамаки», російські — «Ми сміло в бій підем».

Стрілецька пісенність розширила жанрову палітру українського фольклору, збагатила її такими різновидами, як «пісні-заклики» («За Україну, з вогнем завзяття», «Чи то буря, чи то грім», «Лунає клич, лунає грімкий», «Єднаймось, діти України»), «пісні-гімни» («Ми гайдамаки», «Не пора», «Не має бути в нас страху»), «пісні-реквієми»

[18] Мадярська назва села Страбичева.
[19] *Шкрумеляк Ю.* Слідами пісні У. С. С.— Вісник Союза визволення України, 1916, ч. 97.— С. 299.
[20] Запис автора в с. Гинович Бережанського р-ну Тернопільської обл. від Р. В. Подуфалої 1947 р. н., сл. Д. Мрочко 1923 р. н., А. Д. Боянович 1927 р. н.
[21] Див.: Рухові забави і гри з мелодіями й примітками. Зладила Оксана Суховерська.— Львів, 1924.

(«Чуєш, брате мій», «Засумуй, трембіто», «Ой зацвіла черемха», «Про Крути», «Про Базар»), «пісні-послання» на Батьківщину («Ми по таборах і тюрмах»), «пісні-звернення» до батьків, рідних, коханих з тюрем і таборів («Лети, моя думо», «Я не боюсь тюрми і ката»), «віршімонологи» стрільців з вертепної драми, стрілецькі колядки, щедрівки, гаївки, троїцькі, центральним мотивом яких є чекання дівчиною повернення стрільця з війни, мотиви весілля, віщування ластівкою миру постання вільної України, пісні про щасливе й зраджене кохання стрільця, пісні-кепкування над парубком-невдахою, дівчина якого надає перевагу іншому («Ой чого ж ти зажурився», «Казала дівчина», «Пиймо, друзі, грай, музико», «Бо війна війною»).

Можна було б в систематизації стрілецької пісенності піти второваними шляхами, зосередивши увагу на тематиці, сюжетиці й виділяючи найкрупніші шари — думи, історичні, календарно-обрядові тощо. Однак стрілецька пісня, становлячи складову частину українського фольклору, яка всотала кращі риси традиційної народної творчості, водночас має власне, самобутнє й неповторне обличчя, цілий ряд характерних особливостей, зумовлених виникненням стрілецької пісенності в умовах війни, розбудови самостійності держави, великою питомою вагою в творчому процесі авторської індивідуальної творчості. Не завжди прийнятним може бути тут застосування вироблених критеріїв, тим більше намагання підпорядкувати систематизацію принципові прокрустового ложа. Тому нам уявляється більш ефективним поділ не стільки за якимись жанровими ознаками, хоч вони теж повинні враховуватись, а за функцією і в самому війську, і в побуті, і на сцені в концертному виконанні. Отже, в стрілецькій пісенності нами виділені: «гімни», «похідні», «закличично-патріотичні», «про труднощі походів і боїв», «про кохання», «жартівливі», «про смерть стрільця», «про тюрми і табори», «обрядово-звичаєві», «про шанування стрілецьких могил».

Олександр ПРАВДЮК

Київ

ІЗ ДОСВІДУ КАРТОГРАФУВАННЯ НОВОРІЧНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Потенційні можливості етнічного картографування у вивченні традиційної духовної культури частіше декларуються, ніж реалізуються на практиці. Момент «пробуксовки» пов'язаний не стільки із складністю самої методики, скільки із об'єктивною трудомісткістю дослідження на стадії збирання матеріалу і його систематизації, аналізу та публікації. Як правило, картографічні студії тривають роками, а то й десятиліттями, вимагаючи зусиль цілих наукових колективів. Саме так, до речі, кілька поколінь етнографів з різних республік колишнього СРСР впродовж 60—80-х років працювали над регіональним Атласом України, Білорусі та Молдови з проблематики — «Сільськогосподарські знаряддя», «Житло», «Одяг». На превеликий жаль, через фінансові й інші перешкоди, цей важливий академічний проект, фактично завершений у авторській частині, загруз у видавництві «Наукова думка», так і не ставши надбанням зацікавленого читача.

На відміну від матеріального побуту, традиції, що склались у духовному житті, не так строго зумовлені природно-географічними та соціально-економічними факторами, завдяки чому їм меншою мірою властива регіональна специфіка. На практиці виявляється легше простежити просторову типологію житла, ніж казки, сільськогосподарських знарядь, аніж релігійних вірувань тощо. Але опосередкована залежність варіативності духовних традицій культури від названих факторів має і свої евристичні переваги. «Разом з тим,— наголошує відомий російський фольклорист К. В. Чистов,— безсумнівне й те, що в цілому

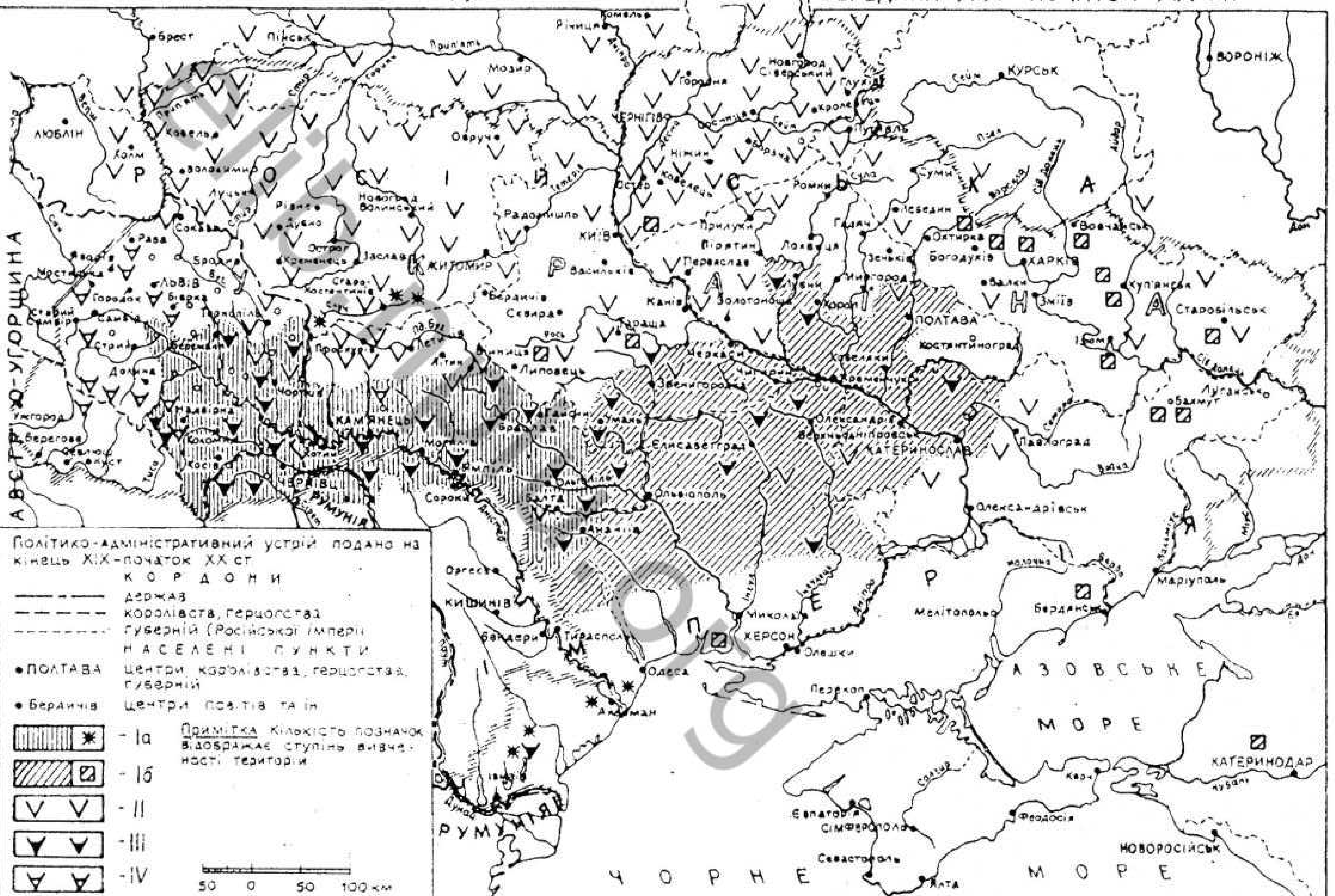
розвиток матеріальної культури більш безпосередньо і жорстко детермінується соціально-економічними й географічними умовами, рівнем і характером розвитку виробничих сил та виробничих відносин, ніж переважна більшість елементів і комплексів культури духовної. Тому теоретично можна чекати, що картографування елементів традиційної духовної культури дасть не менш, а можливо, й ще більш цікаві наслідки» [1].

Враховуючи це передбачення, нижче спробуємо окреслити ареали двох головних типів новорічних обходів з масками на Україні — «Маланки» і «Кози», що мають свій власний обрядовий сценарій, свою територію розповсюдження, відрізняються складом виконавців, пісенним, музичним і драматичним репертуаром. Особлива увага до названих ритуальних комплексів не випадкова. Адже вони належать до реліктів слов'янського язичництва й первісного синкретичного мистецтва, які збереглися в народному побуті аж до XX ст., незважаючи на утиски і переслідування з боку поборників християнства, а потім — комуністичної ідеології. Первісний зміст «Кози» і «Маланки» складали магічні заклинальні формули (пісні та декламації), магічні акти, спрямовані на досягнення багатства продуктів землеробства і тваринництва, загального добробуту кожної селянської родини та громади в цілому. Здійснення важливої сакральної місії відбувалося за участю ряджених парубків-колядників, які уособлювали «вищі сили» й різних представників «чужого світу». На початку 20-х років нашого століття О. Білецький, характеризуючи святочну гру «Маланка», назвав її «безформенним уламком», сенс якого незрозумілий для його поборників і не дуже ясний для вчених дослідників. Ця гра має власні закони розвитку, які належить ще збагнути. «Але, ще не розуміючи їх,— продовжує свою думку О. Білецький,— будемо привчатись їх цінувати і думати над ними. Для історика театру ці рештки такі ж дорогоцінні, як для археолога — черепки невідомої посудини, за якими можна знайти шлях до відновлення якої-небудь із зниклих культур людства...» [2].

Визначення просторових координат ритуалу «Маланка» — складна наукова проблема. Необхідно підкреслити, що певна робота в цьому напрямку була здійснена нашими попередниками і першим серед них був Я. Ф. Головацький. У відомій праці, присвяченій народним пісням Західної України, він, зокрема, наголошував: «До колядок і щедрівок належить також обряд Меланка або Маланка, який існує переважно в околицях Дністра, у Бережанському, Чортківському, Станіславському і Коломийському повітах» [3]. Немовби доповнюючи Я. Ф. Головацького, інший етнограф кінця XIX ст. В. Милорадович звернув увагу на подібність галицького новорічного карнавалу з тим, що мав місце на лівому березі Дніпра, а саме у північній частині Лубенського повіту Полтавської губернії [4].

Значно уточнив і розширив географію досліджуваного обряду Б. М. Яцимирський. У його праці до названих вище територій побутування «Маланки» додаються ще Поділля і Бессарабія, у межах яких згадуються конкретні села Брацлавського, Ямпільського, Ольгопільського, Ушицького, Хотинського повітів [5]. Суттєво й те, що Б. М. Яцимирський простежив відсутність того ж таки звичаю у Проскурівському повіті [6].

[1] *Чистов К. В.* Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора. Свадебный обряд // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии.— Л., 1974.— С. 73.
[2] *Белецкий А.* Старинный театр в России.— М., 1923.— С. 31.
[3] *Головацкий Я. Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси.— М., 1878.— Ч. III, отд. 2.— С. 144.
[4] *Милорадович В.* Рождественские святки в северной части Лубенского уезда // Полтавские губернские ведомости.—1893.— № 43.
[5] *Яцимирский Б. М.* «Маланка» как вид святочного обрядового ряжения // Этнографическое обозрение.—1914.— № 1—2.— С. 46.
[6] *Там же.*


Українські новорічні ритуали «Ма(е)ланка» і «Коза». Середина XIX – початок XX ст.
Політико-адміністративний устрій подано на кінець XIX-початок XX ст.
КОРДОНИ
держав
королівства, герцогства
губерній (Російської імперії)
НАСЕЛЕНІ ПУНКТИ
ПОЛТАВА центри королівства, герцогства, губерній
Бердичів центри повітів та ін.
- Ia
- Iб
- II
- III
- IV
Примітка. Кількість позначок відображає ступінь вивченості території
50 0 50 100 км
АЗОВСЬКЕ МОРЕ
ЧОРНЕ МОРЕ
АВСТРО-УГОРЩИНА
РУМУНІЯ

Відомому українському етномузикознавцю К. Квітці належить заслуга в тому, що він першим у загальних рисах визначив географічний простір особливого різновиду щедрівок — маланочних пісень. Ця територія, крім згадуваних вище регіонів, включає також Буковину, деякі місцевості південної Київщини, західну частину колишньої Херсонської губернії [7].

Істотні уточнення у вивчення ареалістики обряду і пісні «Маланка» в зоні українсько-романського етнічного прикордоння протягом останнього десятиліття внесли роботи молдавських фольклористів і музикознавців (Г К. Бостан, Я. П. Мироненко, Г. І. Спатару). Зокрема, Я. Мироненко вдалося простежити межу молдавських варіантів «Маланки», яка, за його даними, проходить через середину Унгенського району, Фалештський і Дрокіевський райони Молдови [8]. Маємо також відомості про розповсюдження названої календарної пісні серед болгар Одещини [9]. І в наші дні активно побутує новорічна «Маланка» в українських і російських станицях Кубані. Є всі підстави вважати, що сюди її принесли з собою понад 200 років тому запорозькі козаки [10].

Отже, бачимо як зусиллями кількох поколінь дослідників наука поступово розширювала обрії пізнання конкретного питання. Сучасний стан його висвітлення одначе ще недостатній. Тому для створення карти поширення обряду «Ма(е)ланка» (у Західних областях переважає термін «Маланка», у Східних — «Меланка») на доповнення до вказаних вище літературних джерел ми провели додаткові пошуки в польових експедиціях і архівах. Одержаний матеріал дає змогу суттєво прояснити загальну картину.

Виходячи з вітчизняного досвіду, за одиницю картографування була обрана адміністративно-територіальна одиниця другого порядку — повіт. Зібраний фактаж підказав, що відліковою хронологічною межею при картографуванні «Маланки» повинен стати початок XX століття. Саме цей період дає найбільш широку в просторовому плані характеристику досліджуваного явища. Вже з кінця 20-х років, особливо на землях центральної України, виразно заявив про себе процес руйнування сфери традиційної селянської звичаєвості, прискорений волюнтаристськими заходами сталінського режиму (колективізація, індустріалізація, боротьба за атеїстичний побут тощо).

З урахуванням сучасного рівня вивчення джерел ареал обряду «Маланка» набуває конкретних обрисів. Його західна межа проходить приблизно по Головному Карпатському хребту на стику Закарпатської та Івано-Франківської областей й далі по умовній лінії етнографічно-діалектологічного розмежування бойків і гуцулів. Причому Закарпаття й основна територія Бойківщини не належать до зони розповсюдження даного явища.

Досить виразно простежується північна межа обряду «Маланка», що окреслює одночасно перехідну смугу до обряду «Коза»: від Дністра, на південному заході Львівської області, вона тягнеться на схід приблизно по лінії, що проходить вище колишніх повітів: Жидачівського, Калуського, Бережанського, Тернопільського, Гусятинського, Кам'янець-Подільського, Ушицького, Летичівського, Вінницького Брацлавського, Гайсинського, Уманського, Звенигородського, Черкаського по правому березі Дніпра і Лубенського, Хорольського, Полтавського, Харківського, Куп'янського — на лівому.

Складніше вимальовується східна і південна межа обряду «Маланка», особливо на Лівобережжі. Лінія кордону тут дуже розмита і не-

[7] *Квитка К.* Избранные труды.— М., 1971.— Т. I.— С. 137—138.

[8] *Мироненко Я. П.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность.— Кишинев, 1988.— С. 96.

[9] *Маркова Л В.* Некоторые наблюдения над развитием календарных обрядов у болгар междуречья Прута и Днестра // Известия на этнографский институт и музей.— София, 1968.— Кн. XI.— С. 158.

[10] *Заградская С. Г* Песенно-игровые особенности кубанской «Маланки» // Фольклор. Песенное наследие.— М., 1991.— С. 120—131.

рівна, простежуються окремі анклави і острівці, відірвані від основного масиву. Східною окраїною його можна вважати Куп'янський повіт Харківської, Полтавський і Кобеляцький повіти — Полтавської, Новомосковський повіт — Катеринославської губерній. На Правобережжі південний кордон можна провести нижче Олександрійського, Єлизаветградського, Ананьївського повітів Херсонської губернії. Далі розірваним ланцюжком він доходить до Чорного моря в межах Акерманського та Ізмаїльського повітів Бессарабської губернії.

Південно-західний рубіж окресленого ареалу приблизно збігається з обрисами історичної області — Північна Буковина. Він визначається кордонами нинішньої Чернівецької області, захоплює невеликий район по правому березі Прута в Румунії, де є українські села, а далі, перетинаючи північну Молдову, виходить до Дністра, охоплюючи його лівий і правий береги.

Те, що територія обряду «Маланка» чіткіше простежується на заході та півночі й менш виразно на півдні й сході, цілком закономірно. У першому випадку, очевидно, маємо справу з достатньо давнім і усталеним етнокультурним кордоном, у другому — зі значно пізнішим утворенням. Така ситуація має своє історичне мотивування і пояснюється особливостями етнічного розселення українців за останні сторіччя. Для цієї доби, як відомо, було характерне значне розширення меж українського етносу за рахунок заселення Слобідської та Лівобережної України, освоєння так званої Новоросії, Північного Причорномор'я, Бессарабії та інших земель. У ході міграцій і переселень протягом XVII—XIX ст., які здійснювались переважно в південному і східному напрямах, терен «Маланки» постійно збільшувався, досягши на початку XX ст. свого максимуму.

Географічний аспект дослідження новорічних обходів з масками відбиває їх регіональну специфіку. При цьому, зокрема, з'ясовується, що ареал обряду «Маланка» не суцільний і монолітний, а має свої локальні ознаки. Головне ядро окресленої території становили придністровські землі Галичини, Поділля, Буковини, Молдови, звідки, як можна гадати, йшло поступове розростання (інфільтрація) цієї карнавальної традиції.

Географічний простір, у якому, очевидно, народжувався досліджуваний обряд, досить точно локалізує один з варіантів новорічної пісні:

Наша Маланка дністров'янка,
Молоденька, рум'яненька.
У Карпатах вродилася,
А у Пруті хрестилася,
В Чорнім морі купається,
А в Дунаю вмивається,
На Покуттю проживає —
З Новим роком всіх вітає![11]

Тут доречно згадати і К. Квітку, який вважав Подністров'я імовірним осередком меланкових пісень. «У записаних там варіантах,— наголошує вчений,— Маланка називається «Подністрянкою» — і навіть у варіантах, які побутували у місті Анан'єві Одеської області, порівняно віддаленому від Дністра»[12]. Достовірність цих спостережень підтвердили й пізніші фольклорні записи. Вони фіксують наявність згаданого локатива у щедрівках досліджуваного типу на відстані 200—300 км від Дністра, наприклад, в с. Вишнополі Черкаської[13] або в с. Високих Байраках Кіровоградської областей[14] тощо. Водночас деякі варіанти обрядової пісні, записані в місцевостях понад Дністром, як це зауважував Б. М. Яцимирський, наводять більш відомий в народі образ Дунаю[15].

Klymasz Robert B. The ukrainian Winter folksong cycle in Canada.— Ottawa, 1970.— P. 143.

Квитка К. Избранные труды.— С. 138.

13 Колядки та щедрівки.— К., 1965.— С. 586.

14 Запис автора 1983 р.

15 *Яцимирський Б. М.* Вказана праця.— С. 56.

На Придністров'ї й у прилеглих районах зареєстровані найбільш повні варіанти обряду «Маланка», структурна розвиненість яких виявляється через багатство карнавальної атрибутики, склад виконавців, супровідний фольклор в його словесному, музичному і танцювальному вираженнях. Тут обряд найдовше зберіг свої архаїчні риси. Унаочнити це за допомогою методу картографування дав змогу такий показник, як статево-вікова характеристика учасників новорічних обходів. У західній частині окресленого ареалу «Ма[е]ланка» (див. на нашій карті Іа — Правобережний — Подністровський комплекс) виконавцями карнавального обряду були виключно представники чоловічої статі (переважно парубки), тоді як у східній частині (див. там же Іб — Подніпровсько-Лівобережний комплекс) мав місце змішаний склад учасників (хлопці+дівчата) або ж у цій ролі виступали самі дівчата, а іноді й діти. Розмежувальна лінія між цими районами приблизно збігається з кордоном колишніх Київської та Подільської губерній.

Новорічне щедрування з масками у супроводі спеціальних маланкових пісень можна визначити як повний обряд «Маланки». Такий тип обряду, як показало картографування, цілковито переважав на Правобережній і Західній Україні. Є певна закономірність у тому, що традиційні маски виявились більш життєздатними у маргінальній зоні, в смузі етнокультурних контактів і міжетнічного пограниччя українців та романців. Ареали «слов'янсько-неслов'янської мовної інтерференції», за спостереженнями Н. І. Толстого, належать насамперед до так званих архаїчних зон [16]. Консервації давньої обрядовості, безумовно, сприяла історична ізольованість південно-західного регіону, тривала відірваність його від інших українських земель. Таку ж роль виконували ще деякі обставини етнічної історії краю. Як наголошують археологи, Прикарпатсько-Дністровська область протягом півтори тисячі років не підлягала значним міграційним потокам інших племен і народів, й матеріальна культура корінного східнослов'янського населення розвивалась тут у відносно спокійному руслі [17] Важливо й те, що ця територія входить до загального масиву карпато-балканської культурної спільності, надзвичайно багатої у плані карнавальних традицій.

Натомість на значній території Подніпров'я та Лівобережжя щедрівники виконували маланкові пісні, але вже не маскувалися. Таким чином, шляхом картографування вдалося встановити, що ареал новорічних пісень про Маланку був значно ширшим, ніж ареал повного обряду. Звідси випливає висновок: традиційне ряджения виходило з ужитку швидше, ніж календарний фольклор. Варто також враховувати й ту обставину, що пісні загалом відзначаються особливою рухливістю, здатністю долати великі відстані. На це свого часу слушно вказував В. М. Жирмунський [18].

Правобережний та лівобережний комплекси «Ма(е)ланки» утворюють єдиний національний ареал і співвідносяться між собою як центральний і периферійний субареали культурної традиції. Чим далі на схід від Дністра і Карпат, тим помітніші ознаки ослаблення і деформації народного новорічного карнавалу. Відомо, що периферійні ареали, розвиваючись інакше, ніж колишній центр, спроможні часом зберегти втрачені в ньому архаїчні риси [19]. У даному випадку ситуація скоріш протилежна. Східноукраїнські варіанти «Меланки» раніше загубили ритуально-магічну основу, більш кардинально змінили свої первісні форму та зміст.

[16] *Толстой Н. И.* О соотношении центрального и маргинального ареалов в современной Славии // Ареальные исследования в языкознании и этнографии.— Л., 1977.— С. 56.

[17] *Тимощук Б. А.* Восточнославянская община VI—X вв. н. э.— М., 1990.— С. 6.

[18] Див.: *Десницкая А. В.* Вопросы социально-географического изучения явлений языка, этнографии, фольклора в работах В. М. Жирмунского // Проблемы картографировании в языкознании и этнографии.— Л., 1974.— С. 15.

[19] *Никонов В. А.* Очаг и периферии // Ареальные исследования в языкознании и этнографии.— Л., 1977.— С. 214.

Як видно із складеної нами карти-схеми, північніше ареалу «Маланки-Меланки» лежить територія поширення новорічного ритуалу «Коза». Важливо підкреслити, що одноіменна зооморфна маска належить до найдавніших і найпопулярніших на всьому основному етнічному просторі розселення українців (звідси велика кількість її локальних модифікацій). Типовість новорічної маски «кози» для України підтверджує не лише широка географія її розповсюдження, а й участь у різних формах святочних обходів ряджених. При цьому помічаємо, що в одних випадках вона грала другорядну роль, а в інших — центральну. Така відмінність суттєва, хоча її не враховували попередні дослідники. Поруч з іншими персонажами народної театралізованої звичаєвості «коза» діє у живому і ляльковому вертепі, у новорічному обряді «Маланка». Вона ж фігурує і в карнавальному рядженні українців на весіллі та в архаїчному поховальному обряді — («ігри при мерці»).

Але нас цікавить ситуація, де та ж сама зооморфна маска виступала на перший план, уособлюючи собою головний зміст і функціональне спрямування ритуальної церемонії. Цей тип новорічних обходів ряджених (названий нами за іменем відповідного центрального персонажа) може бути виділений як самостійний і заслуговує особливої уваги. Розпізнавальною ознакою для нього, крім самої маски, часто служить добре знана календарна пісня «Го-го-го, коза». Цікаво, що в деяких місцевостях, наприклад, у с. Синяві (Збаразького р-ну Тернопільської обл.) новорічне щедрування мало локальну назву — «гоготання». Пісня ритуал «Кози» відмічені на одній і тій же території і мають ідентичне календарне приурочення. Етнографічний ареал пісні «Коза» на сучасному рівні знань можна відповідно окреслити.

Північна межа його, судячи за картою «Колядні ігрові наспіви», складеною етномузикознавцем З. Я. Можейко, проходить у паралельному напрямку через усю територію Білорусі, не піднімаючись вище лінії Мінська [20]. Південна межа досліджуваного ареалу на цій же карті повторює обриси державного кордону між Білоруссю і Україною. Це справедливо лише з погляду характеристики ситуації в одній республіці (так, власне, й задумано автором). У дійсності ж, якщо брати до уваги не формальні, а сутісні ознаки, ця межа лежить значно південніше, на території України, де колядки типу «Коза» стикуються з новорічними щедрівками про «Меланку». На заході територія розповсюдження колядних пісень про «козу» сягає крайніх рубежів української етнічної території (Холмщина і Підляшшя) й переходить далі в область розселення польського етносу. Для ілюстрації наведемо характерний приспів колядників-ряджених з краківського воєводства:

Gdzie koza chodzi — tam zýto rodzi,
Gdzie vjej trópy — powstaja kopy.
Gdzie zwróci rogi — Wznoszą sie stogi. [21]

Через відсутність достатньої інформації важко встановити східну межу розповсюдження досліджуваної пісні. Проте відомо, що вона побутувала у південноросійських областях, зокрема на Брянщині [22] Переселенці з України, Білорусі та південної Росії занесли її аж у Сибір [23]. Відносна бідність записів таких календарних пісень у російському фольклорі, очевидно, не випадкова. Адже, як підкреслював В. І. Чичеров, маска кози у росіян взагалі не відігравала провідної ролі. За його висновками, вона була характерною для західних і південних районів Росії і не зустрічалась вище Псковської, Новгородської, Калінінської, Ярославської та Костромської областей [24]. Центральним осеред-

[20] Див.: *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии.— Минск, 1985.— С. 160, карта 2.

Gresław Witkowski. Doroczne polskie obrzędy i zwyczaje ludowe.— Krakow, 1965.— P. 8.

[22] *Свитова К.* Народные песни Брянской области.— М., 1966, № 66.

[23] Календарная обрядовая поэзия сибиряков.— Новосибирск, 1981.— № 3—9.— С. 25—28.

[24] *Чичеров В. И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков (Очерки по истории народных верований) — М., 1957.— С. 196.

ком маски «кози» у східних слов'ян В. І. Чичеров вважав землі України та Білорусі [25].

Розповсюджена на широкому просторі Східної Європи традиція новорічних обходів з «козою», супроводжуваних виконанням спеціальних тематичних колядок, особливо стійко зберігалась на українсько-білоруському Поліссі. Саме тут було зроблено найбільше записів характерного карнавального дійства в його розгорнутих і архаїчних варіантах. Порівняльний аналіз цих фольклорно-етнографічних матеріалів засвідчує значну змістовну і структурну однорідність новорічного ряджения у представників обох межуючих етнічних спільностей. Якщо зіставити українські варіанти пісні «кози» з аналогічними білоруськими, побачимо вражаючу подібність між ними щодо основного сюжету і характеристики образів. Отже, перед нами по суті єдиний, монолітний ареал консервації архаїчної календарної традиції. Початки її, гадаємо, сягають ще в епоху доземлеробського (мисливського) побуту племен, розселених в смузі Полісся. Поліський обрядовий комплекс «Коза», як і поліська соха, поліський антропологічний тип, специфічні дифтонги «уо», «іе» — це ті ознаки своєрідності, що підтверджують існування в минулому монолітного діалектно-етнографічного регіону Полісся, населення якого потім увійшло до складу українського та білоруського народів [26].

Ареал побутування обряду «Маланка» також прилягає до етноконтактної зони, але вже на стику українців зі східними романцями. Тут йдеться не про однорідний ареал культурної традиції, а про наслідки процесу етнокультурних взаємин, про творче засвоєння й переробку давньослов'янського за своїм походженням фольклорно-звичаєвого комплексу серед певної частини сусіднього неслов'янського населення (Північна Буковина, Північна Молдова). Разом з тим мав місце й інтенсивний зворотний вплив. Тісні й багатовікові взаємозв'язки східноромамського та українського населення помітно вплинули на новорічні традиції в лімітрофній (прикордонній) зоні. Тут утворився цілий ряд перехідних, гібридних обрядових форм, що стали наслідком культурного взаємообміну й творчої контамінації. Перехресним міжетнічним впливам підлягає не лише драматично-ігровий репертуар карнавальних масок, а й музично-ритмічний компонент новорічного фольклору та його поетична стилістика.

Давно помічено, що на окраїнах національної території традиційно-побутова звичаєвість і усна поетична творчість утримуються набагато стійкіше, ніж у центральних областях. Сучасні буковинські, галицькі, подільські варіанти «Маланки», як і останні записи аутентичної «Кози» у смузі українсько-білоруського прикордоння, підтверджують цю закономірність. І в цьому відношенні справедлива думка М. Грушевського про те, що «західна околиця і північне Полісся зберегли у більш чистому і недоторканому вигляді первісну колонізацію українців» [27]

Встановлене нами просторове розмежування двох типів новорічних обходів з масками вносить певні корективи в етнографічний ландшафт України й дозволяє вивести дослідницький пошук на рівень етногенетичних проблем. Очевидно, не випадково ареал «Кози» добре узгоджується із зоною лісів, де тривалий час домінуючу роль в господарстві відігравали мисливство і рибальство. З іншого боку, ареал «Маланки» в ритуалістиці якої розшифровуються виразні ремінісценції культової маски бика, відповідає зоні степу і лісостепу, з якою на Україні пов'язані найдавніші центри зародження землеробства й розведення великої рогатої худоби (буго-дністровська, трипільська культури). Починаючи з доби мезоліту, ця територіальна опозиція простежується й за деякими рисами поховального обряду, планування поселень, антропологічного складу населення тощо. Нарешті, звертає на себе увагу та обставина, що межа визначених нами новорічних ритуалів (на Правобережжі)

[25] *Там же*.— С. 198.
[26] *Пилипенко М. Ф.* Возникновение Белоруссии.— Минск, 1991.— С. 79.
[27] *Грушевский М. С.* Очерки истории украинского народа.— К., 1991.— С. 13.

близько сходиться з лінією, яка розділяє південно-західні і північну групу діалектів української мови.

У світлі наведених фактів постає закономірне питання: чи не йдеться тут про давню племінну межу, про два різнорідні етнічні масиви, про дві гілки праслов'ян-предків українського народу? Наявність цього старожитнього поділу визнається рядом вітчизняних лінгвістів (К. Михальчук, В. Ганцов, М. Наконечний, Ф. Жилко, Г Півторак та інші), дискутується лише приналежність конкретних східнослов'янських племен до певної діалектної групи [28]. З огляду на результати здійсненого нами етнокартографічного дослідження архаїчних обрядових комплексів «Коза» і «Маланка» видається переконливою думка, згідно з якою формування північно-східного (північного) угрупування українських діалектів пов'язується з племенами волинян, деревлян, північних полян, сіверян, а південно-західного — з племенами білих хорватів, тиверців і уличів.

На завершення відзначимо, що двочленна модель складання феодальних народностей, яка вбирає в себе більш давню племінну структуру, добре знана в історії Європи. Найчастіше ця модель реалізовувалася за горизонталлю північ-південь. Так, французький етнос утворився завдяки злиттю північних французів з південними провансальцями, шотландці консолідувались шляхом об'єднання субетнічних груп лоулендерів і гелів, російський етнос став більш-менш цілісним організмом, коли в одній державі, під двоголовим орлом, зійшлися два його відгалуження — новгородсько-псковське (північні великороси) з володимиро-суздальським (південні великороси), вирішальне значення для виникнення білорусів мало змішування подвинсько-дніпровського і поприп'ятського східнослов'янського населення тощо.

Олександр КУРОЧКІН

Київ

[28] *Німчук В.* Про походження українських діалектів // Україна. Наука і культура. Випуск 26—27.— К.. 1993.— С. 233—250.

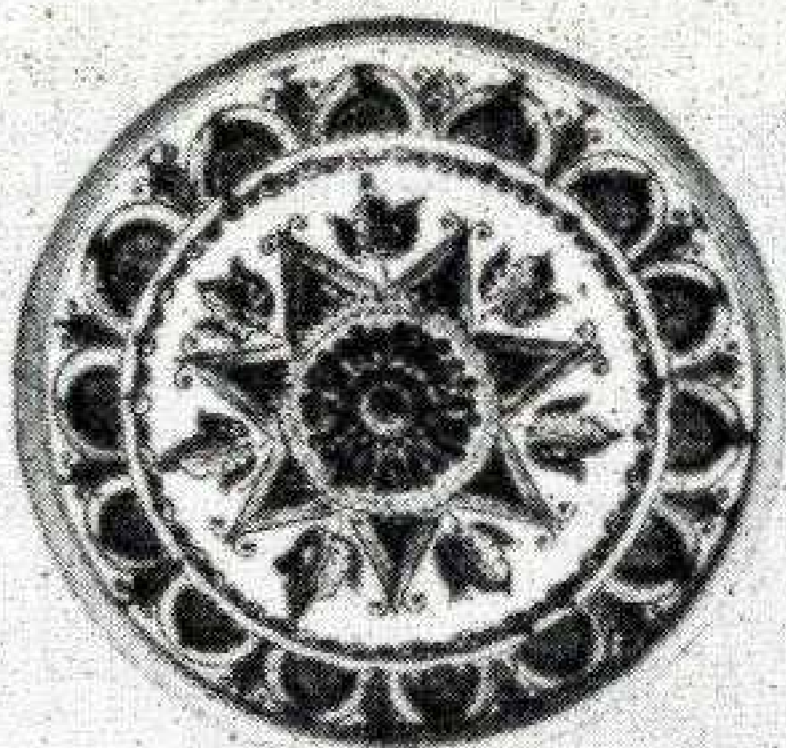
ПІСНІ

Коли пісні мойого краю
Пливуть у рідних голосах,
Мені здається, що збираю
Цілющі трави я в лугах.

В піснях і труд, і даль походу,
І жаль, і усміх, і любов,
І гнів великого народу,
І за народ пролита кров.

В піснях — дівоча світла туга
І вільний помах косаря,
В них юність виникає друга,
Висока світиться зоря....

1951 Максим РИЛЬСЬКИЙ



НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

РОЗВИТОК ДЕРЖАВНОСТІ І УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА *

Які психологічні особливості людей характеризують спільноту — народ? Що визначає ідеал нашого народу і загалом нашої держави? Які соціальні чинники слід вважати найголовнішими і яке місце відведено тут культурі? Ці питання пов'язані з гостро актуальними проблемами з точки зору української держави та розбудови її культурної політики, духовного набутку нашого народу і загального менталітету — здатності суспільства втілювати в життя основоположні засади суверенності й соборності України.

Незалежність України породила великий ентузіазм у людей і надію на розбудову нової держави в ім'я кращого життя людей, розквіту культури, науки, прогресу нашого суспільства. Нині культура в широкому її розумінні поєднується з поняттям державності. Без цього взаємозв'язку відчуваємо розрив у культурі політики, культурі господарювання, культурі економіки, виховання, освіти, медицини тощо. Отже, культура нашого державобудівництва та розвиток його основоположних ознак повинні стати нормою життя й поведінки кожного, гарантом суспільної та індивідуальної моралі. З іншого боку, реальний стан речей такий: є протистояння сил, що виборюють Україну на чолі з Президентом, і сил, що саботують ідеали, основні положення української державності. Зараз як ніколи важливо усвідомити нові об'єктивні критерії дефініціювання України в міжнародному житті, в світовій спільності. Ми накреслюємо шляхи розвитку держави, тобто прокладаємо шлях у своє майбутнє. Культурна політика, програма України є невід'ємним елементом розвитку держави. Без цього розуміння і усвідомлення власної здатності орієнтуватися на критерії культури нам залишиться право тупцювати на місці, ми втратимо розуміння цілей в загальному охопленні демократичного цивілізованого розвитку держави і в конкретному вимірі повсякденних діянь. Ми будемо приречені на інфляційні стрибки, на розгубленість у політичних діях і аматорство в економічних передбаченнях.

Можливо, важливіше, аніж у попередні роки, в ім'я дальшого реального самопізнання, в ім'я збереження культурної цілісності варто згуртуватися довкола наших ідеалів, винести їх на п'єдестал наших моральних засад, вчинків та дій. Можливо, з огляду на наші амбіції, те, що породжує розбрат і роздвоєність сьогодні, постаючи як головне, насправді, перед п'єдесталом наших національних державних інтересів та ідеалів, повинно набути властивих йому розмірів, на рівні реального буття. Підставою сучасного державного і особистого життя мусять ста-

Доповідь О. К. Федорука була прочитана на Міжнародній науково-практичній конференції «Духовні витоки Поділля», що відбулася у Кам'янці-Подільському 9—11 вересня 1994 р. У рамках конференції працював «круглий стіл» «Сім'я Січинських і Поділля».

ти лад, толерантність, взаєморозуміння й взаємоузгодженість — від ступенів індивідуального виховання, діалогів, які ведемо в побуті й праці, аж до виховання загалу як спільноти, як ідеалу цілісно оформованої державної нації. Це, можливо, найважче знаменує стратегічний маневр на грунті національної культури, на ниві духовного зростання особистості, яка поки що перебуває в жалюгідному стані обивательського виживання і надії, що чергові обіцянки про краще життя стануть реальними орієнтирами і скорегують моральні засади суспільної та особистої праці в інтересах кожного, а значить і держави.

Грунтовні констатації ідеї культурного відродження недостатні сьогодні на регістрах стихійного романтизму чи утопічної мрійливості — вони, крім шкоди, що прояснює ейфорію самозаспокоєння чи стан самозаспокоєння, нічого не завдають. Найпершою константою, яка виховує кожного, є почуття патріотизму, відчуття власної нероздільності від держави, розуміння, що наш патріотизм — це гармонізація взаємовідносин держави і особистості, це незмінно стале почуття любові до отчої землі, до прадідівських коренів, до материнської колиски. Ми приїхали на Поділля вчитися цьому — на священну землю, де ріки і озера нашої безмежної любові до Держави стікають до моря злагоди, налаштованості на працю, яка вивершує нові обрії незалежності квітучої України. Поділля на українському континенті дає відчуття конкретної реальності в творенні культурної політики, бо поняття її стратегії динамізують етично-вартісні характеристики. Ми пишаємося Поділлям, його людьми, його землею, ми шануємо його героїв-велетів культури, науки, історії, бо вони зачинали літочислення суверенності України, дали їй крила для лету, орієнтири до свободи, були елітарними проводирями нації. Назву серед перших у цьому почесному ряду імена Юхима і Володимира Січинських, людей знаних і шанованих не лише на нашій отчій землі. Вони стояли поруч з Іваном Огієнком за масштабами створеного, за духом своїм і творчими звершеннями!

Хвилювали Огієнка і культура, і держава. Він ставив перед собою запитання: «Чи ми ж справді маємо право на вільне життя, чи ми маємо право на ту автономію, якої так настирливо домагаємось ось уже більше двох віків? Чи народ наш — окремий народ, чи він же має свою культуру — культуру оригінальну, своєрідну?». І ствердно відповідав Іван Огієнко: «У який бік життя не поглянемо, скрізь побачимо, як оригінально, своєрідно складав свою культуру народ український».

Життям своїм, науковими працями стверджували ті самі ідеї та ідеали батько і син Січинські. Вклонімося їхнім світлим тіням, подоляни! Вшановуючи 100-ті роковини від дня народження Володимира Січинського, ми вшановуємо славетних людей Поділля, землі української, тим самим вкладаємо надію, що тут, на їх вітцівщині, у Кам'янці-Подільському буде названо вулицю на честь Володимира Січинського, буде створено меморіальний комплекс у музеї, а на могилі батька ми освятимо пам'ятник.

Виконуючи комплекс проблем, пов'язаних з розумінням ролі нашої держави, значенням сучасної політики в процесах законотворчого і виконавчовладного буття, проектуючи їх на рівень нашої здатності мислити і творити за законами культури, ми усі разом відчуваємо те, що ці проблеми укладаються в площину злагоди, миру, братерства, які Україна демонструє сьогодні перед світом і які українська політична культуротворчість втілює у своїх гуманістичних виявах та пропозиціях. У виданій власним накладом «Українській культурі» Володимир Січинський писав прогнозуючи майбутнє: «Сучасна доба, що зв'язана з попередніми культурними здобутками, шукає власного вислову і стилю, що відповідав би українським інтенціям. Український рух,— окреслював вчений,— виявив незвичайну життєздатність, зріс та все був яскравим виразником поступу, культурних прагнень і цивілізаційних змагань». І далі майже з передбаченням: «Це культурне зростання особливо помітне з моменту відродження Української Державності 1917-1920 років стало світлим заповітом і запорукою розвитку української куль-

тури в майбутньому». Тут, на подільській землі ці слова для нас є заповітом, мрією вченого, мислителя, архітектора. Ми розуміємо, що культурна політика України в світлі процесів ствердження її розмаїтих виявів сприяє масштабом просторовості цих розгалужень культури.

Розвиток нашої держави передбачає організацію культури до потреб сучасного життя і відповідно до принципів функціонування її в інтересах державного будівництва. Нігілізм у будь-яких виявах знижує ініціативу такого будівництва і спричинює суспільну дезорганізацію і моральну деградацію. Ось чому так важливо, щоб поняття культури, в найширшому розумінні, разом з релігією, освітою, охороною здоров'я, увійшло до життєдіяльних засад сучасної гуманітарної політики, стало невід'ємним складником нашого життя, наших планів і перспектив. Адже не є секретом ні для кого, що культурі почасти і в центрі і на місцях відведена роль Попелюшки. Ми приймаємо тезу, що поняття української культури обіймає систему національних художніх вартостей, які спричинюють розвиток духовного потенціалу нашої держави, дають простір для творчого волевиявлення.

У сфері культурної політики, яку диктують чинники конкретної реальності, з'являються нові окреслення етично-вартісних характеристик, виникають такі напрями, що надійно захищають пам'ятки історії та культури. У культуротворчому процесі проблема охорони пам'яток культури інтегральна в плані визначення наявності створених матеріальних об'єктів культури, ефективності користування ними та здатності оберігати їх від фізичної руйнації та злочинних посягань.

Наші проблеми ми розглядаємо в комплексі завдань, що постали перед молодою незалежною державою, яка відчуває зовнішній спротив мало не на кожному кроці, і до цих завдань відносимо в першу чергу ті, що відбуваються у сфері української культури і які не можна розглядати окремо від діючих факторів державного самоусвідомлення. Тут завдання мають інтегральне спрямування і є першочерговими в розбудові культури України. Цілком очевидно, що Національна комісія сприятиме збагаченню мистецьких надбань нації, тобто в основу її діяльності закладені засади виявлення й збирання культурних пам'яток України.

Що ми встигли зробити? З Росії повернуто мистецьку спадщину Г. Синиці і частину архіву О. Довженка, в Ермітажі виявлено списки про передачу Україні культурних цінностей в 20-х на початку 30-х років нашого століття, з США (за ініціативою Мар'яна Коця) — архіви В. Авраменка, Ю. Шумовського, з Праги — архіви О. Олеся та О. Ольжича, з Франції — В. Некрасова, з Німеччини — І. Багряного, з Англії — Галі Мазуренко. Одержали гобелен для Палацу в Лівадії. Президент Польщі Л. Валенса передав Україні частку архіву «Просвіта», що обіймає 1868-1923 рр. Перепоховано прах В. Авраменка в с. Стеблеві Корсунь-Шевченківського району. Проведено фестиваль «Стравінський і Україна». Одним словом, розпочався великий пошук, що відповідає ідеї відродження культури.

Наша праця спільна і динамічна стосовно інтеграції зусиль по поверненню на Україну пам'яток культури і передбачає складання повного реєстру наявних культурних цінностей і визначення їх унікального значення в контексті європейської культури. Національна комісія розшукує надбання національної культури шляхом дотримання міжнародних угод, здійснює реальні кроки для повернення наших пам'яток. Ми здійсюємо розшук і повернення втраченого. Мова йде не лише про українські речі, а про усі історичні та культурні надбання, що знаходилися на території України і були вивезені з неї. Ми повинні в першу чергу визначити об'єми втрат наших пам'яток культури, повернути незаконно вивезені скарби, втрачені, загублені імена, факти, відкрити нові явища культури.

Основною засадою, якою керується Україна, є виявлення походження культурних скарбів з її території. При цьому під країною походження ми розуміємо не лише появу культурної пам'ятки або місце по-

ходження її творця, а й насамперед місце її перебування на законних з точки зору міжнародного права підставах. За рішенням ЮНЕСКО в Чернігові відбувся Національний семінар за участю країн Америки і Європи, присвячений проблемам повернення пам'яток культури, що були втрачені або переміщені під час другої світової війни. Він накреслив шляхи для конкретних дій. Створюється Корпус культурних цінностей, що загублені під час другої світової війни нашими музеями, бібліотеками, архівами та іншими аналогічними установами, розвиваються міжнародні ініціативи з проблем повернення культурних цінностей.

Ми детально охарактеризували факти діяльності Національної комісії. Ця діяльність передбачає нові форми і методи культурної взаємодії і співробітництва, вона є важливою ланкою сучасного культурного життя. Відродження імені видатного вченого, вихідця з Поділля Володимира Січинського — справа державної ваги й розуміння її подолянами, в першу чергу працівниками науки і культури, засвідчує їх готовність працювати, внести свою частку в розвиток рідної культури.

Культура як складовий організм нашої держави покликана гармонізувати суспільство і відносини, що панують у ньому. Культуру держави значною мірою визначає культура політики. Цю тезу не завжди і не скрізь сприймають, а можливо і не розуміють. Як би ми не говорили про пріоритети культури, але вони стають реальними, коли культура стає вагомим чинником державотворення, коли нею просякнутий увесь механізм законодавчої і виконавчої влади. Фактором свого існування і свого впливу вона визнає якість і місію людини в конкретному просторі й часі. Три елементи «культура-політика-держава» мають стати нероздільними, єдиними і творити цілісність. Тоді виникнуть взаєморозуміння й злагода, тоді з'явиться потреба жити за законами краси, прийде Довженкове розуміння і палке його сподівання: «Від людського життя і навіть від життя цілих поколінь залишається на землі тільки прекрасне».

Олександр ФЕДОРУК

Київ

УКРАЇНСЬКА ЕТНОГРАФІЯ: СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ

Для утвердження держави необхідні зусилля всього суспільства. Особливим державотворчим потенціалом володіє наука, і не тільки прикладна, завдяки якій можна вирішити складні економічні завдання, але однаковою мірою й суспільствознавчі. Як показують суспільні процеси в Україні, недостатні динамічні теоретико-методологічні зміни в суспільствознавчій сфері наук призводять до гальмування державотворчих процесів взагалі. Духовна консолідованість нації стала б активним чинником стабілізації й економічного життя в державі. Адже духовний комфорт завжди був, є і буде спонукальним фактором для творчих сил.

У цьому контексті вагомі завдання постають перед етнографічною наукою. Проте остаточно подолати наслідки тривалого засилля марксистсько-ленінської матеріалістичної методології нам ще не вдається. Теоретичний і методологічний пресинг московського центру, жорсткий контроль за тематикою досліджень, обмеження розвитку мережі етнографічних осередків привели українську етнографію на маргінальні позиції. Фактично не сталося поглиблення етнографії як науки, закладеної попередніми поколіннями вчених з Львівського ентешівського, Київського вуанівського чи Харківського центрів; звузилась предметна сфера, було вилучено цілі комплекси дисциплін: етнолінгвістики, етнопсихології, етнографії, етногенетичних комплексних досліджень, етнодемографії, теорії етносу та ін.

Засвоєння світового досвіду етнології відбувалося крізь призму визнаних московських (почасти талановитих) авторитетів. Етногенетична проблематика надовго була вкладена у прокрустове ложе, де задомінували лише ті думки, які відповідали догматичним настановам про можливі обрії нової спільності людей — «радянського народу».

Цензурно-казенне решето наглядачів від науки відсівало майже всі набуті теоретико-методологічні навики, залишаючи лише по-пролетарському надійний універсальний принцип класового підходу до явищ народнотрадиційної культури, універсалізувавши при цьому й історико-порівняльний метод дослідження. Народознавство опинилося, образно кажучи, в прокрустовім ложі з відсіченою головою.

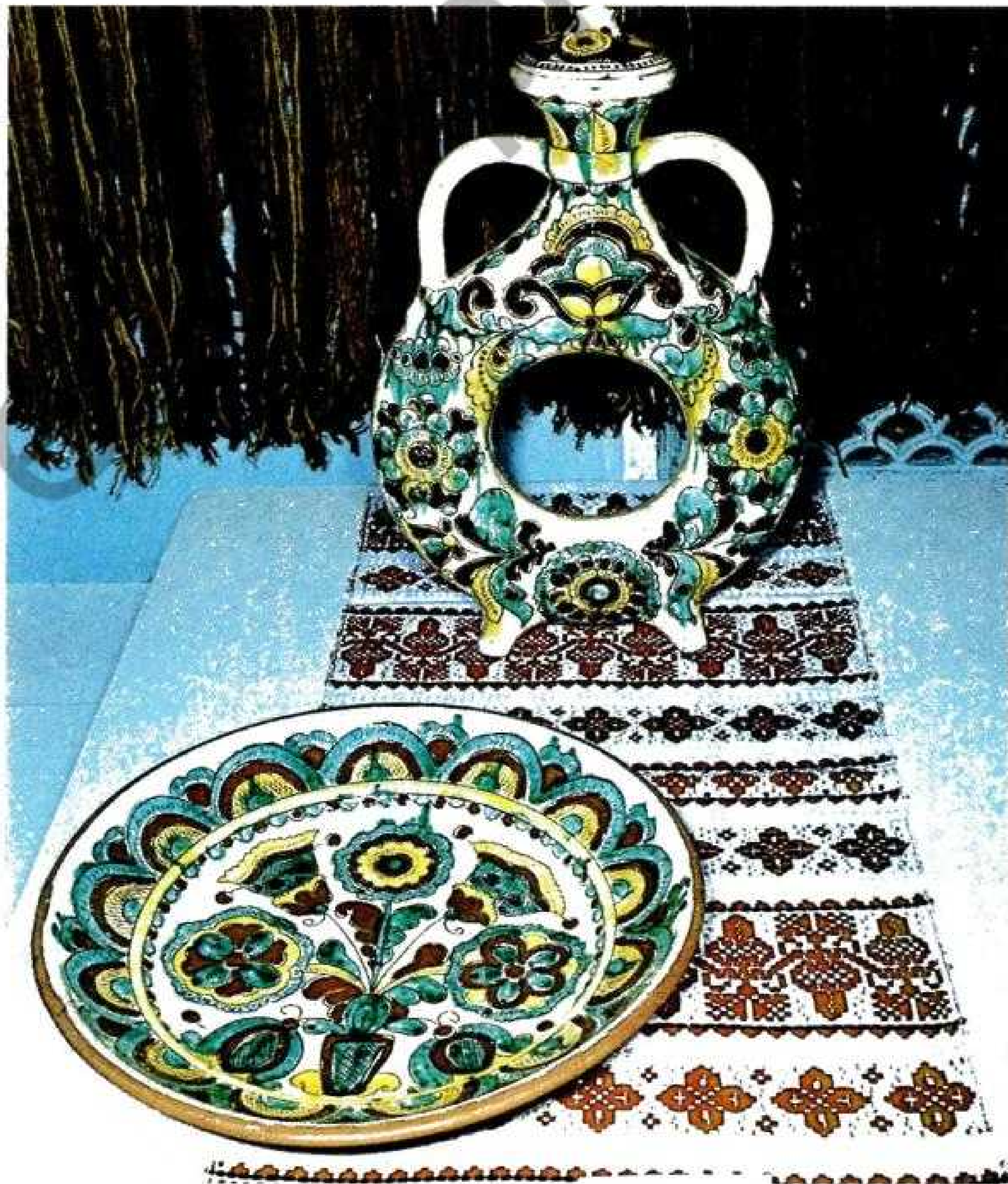
Трагічним для етнографії стало тотальне насаджування вульгарного атеїзму, коли однозначно піддавались остракізмові всі пам'ятки традиційно-духовної культури, незалежно від їх змісту, функцій й походження. Так були піддані ідеологічно-атеїстичній анафемі колядки, гаївки, щедрівки, дарма що виникли вони ще в дохристиянські часи. Таким бездушним наступом на «церковщину» і «мракобісся» було завдано непоправної шкоди традиційній народній культурі. Жахливі наслідки в етнокультурному саморозвитку відбулися і за колективізації: етнос позбувся грунту, яким був для нього великий пласт традиційної культури — ритуали, обряди, звичаї господарського змісту. Адже сферою, в якій синтезувалися етнокультурні традиції, було село, яке разом із власністю на землю втратило і морально-психологічну та естетичну стійкість.

Водночас вся наука, й етнографія зокрема, була взята під особливий державно-апаратний контроль, а згодом апарат перейшов і до прямого керівництва нею через відповідну систему підбору наукових кадрів. Питання про підготовку професійних етнографів на рівні вузів навіть не ставилося, бо й потреби готувати їх не було: в Україні лише у 1951 р. відкривається другий (після етнографічної комісії при АН УРСР) невеликий етнографічний заклад, яким став Музей етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

Складені цими інституціями наукові програми піддавались ревізіям, завдяки яким відбиралися здебільшого теми, пов'язані з радянським сьогоденням або з дослідженням історичних проблем, що були вже методологічно апробовані й мали відповідний ідеологічний «паспорт». Політична підпорядкованість етнографії, зведення її до рівня ідеологічного обслуговування партійних доктрин знівечили її наукові засади, суспільно-пізнавальне, громадсько-дидактичне, мобілізуюче завдання. І все ж, у роки стагнації українські етнографи зуміли створити багату фактологічну базу, наповнити її новими унікальними даними з ділянки народнотрадиційної культури і побуту, розкрити окремі явища української традиційності, опублікувавши науково вартісні дослідження, заклавши тим самим основи для узагальнюючих і теоретичних праць.

Сьогодні усвідомлюємо масштабність завдання української етнографії, насамперед при створенні етнографії як науки у повному обсязі та методологічній експозиції. Попросту неможливо заявити про себе у науковому світі без новітніх теоретичних розробок, зокрема про становлення і розвиток великої гами наук, органічно пов'язаних з етнографією, без корпусу довідково-енциклопедичної літератури, праць із загальної етнографії, етногенетичних моделей тощо. Зрозуміло, що все це вимагає значної кількості фахівців, а кваліфікованих кадрів у етнографічній науці, на жаль, обмаль, основне число їх зосереджене у двох інститутах НАН України. Проте є цікаві вчені й поза цими академічними закладами. Відомо також, що без консолідації фахівців-етнографів подолати існуючу рутинність в українській етнографії нам не вдасться. Результати розпорошеності очевидні, коли в науку вводяться помилкові постулати, і не тільки фактографічні, але й методологічні. Тому мобілізація творчих сил етнографів України є важливою державною справою. Утворення Міжнародної асоціації етнологів покликане виробити концептуальні засади та основні напрямки у царині народознавства.

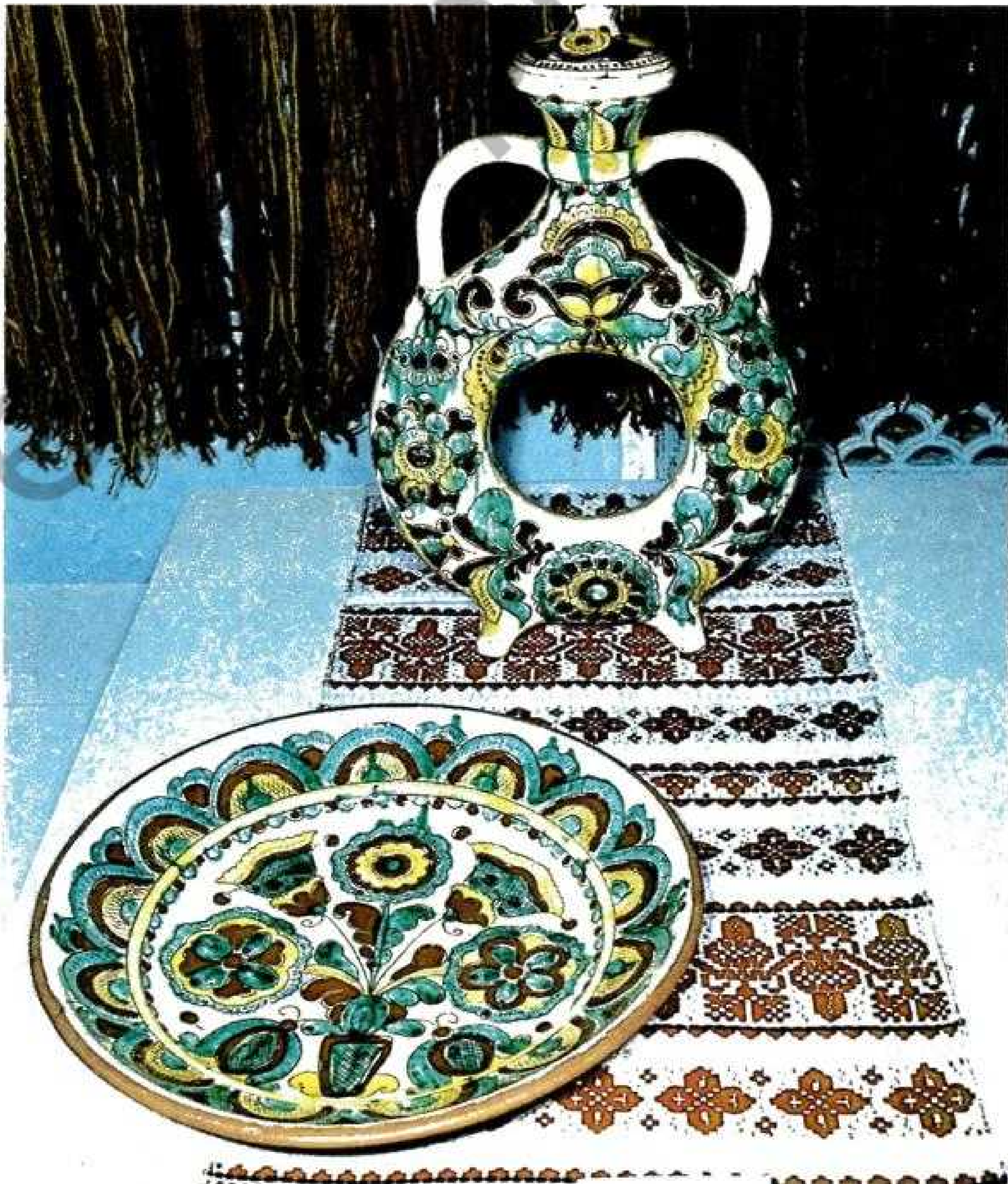
Жоголь.
Квіти воїнам Вітчизни.
Вовна. 1983.



О. Швець.
Кераміка.
Косів, 1980.

Р. Кириченко.
Самійло Кішка.
Плакат.
Оргаліт, гуаш.

Жоголь.
Квіти воїнам Вітчизни.
Вовна. 1983.



О. Швець.
Кераміка.
Косів, 1980.

Р. Кириченко.
Самійло Кішка.
Плакат.
Оргаліт, гуаш.

Викликає стурбованість методологічна інерція в етнографії. Досить важко долаються матеріалістичні методологічні стереотипи при вивченні етнографічних явищ. Вони присутні у народознавчих працях, які претендують на узагальнюючу чи навіть аналітичну оцінку. Ще й досі у деяких етнографічних дослідженнях Київська Русь виступає як колиска трьох слов'янських народів, чим закладаються завідомо історично недостовірні передумови для наукових розробок та висновків. Продовжує тяжіти ортодоксальна доктрина первинності матерії, залишаючи поза увагою діалектику процесу, ідейну спонукальність дії, духовний синтекризм. З огляду на ці обставини головне завдання української етнографії полягатиме у розробці теоретичних і методологічних засад науки. Адже ще не пізнані в українській етнографії етноутворюючі чинники, взаємозв'язки біогенних, соціогенних та психогенних рівнів функціонування етнічних спільнот та їх типологія; проблеми взаємодії мови, мовлення й етнічних процесів як компоненту матриці ментальності народу.

До загальнотеоретичних завдань належить етногенетична проблематика, яку слід розглядати у поліваріантній моделі, як от: етногенез і антропогенез, етногенез і глоттогенез, етногенез і соціогенез, етногенез і екосфера.

Уже сьогодні необхідно залучати вчених до дослідження історичної динаміки процесу становлення етнічної свідомості та її трансформацію у національну (в контексті з'ясування етноінтегруючих аспектів етносу). Одразу ж виникає потреба розкрити такі моменти як емоціональні та раціональні компоненти національної самосвідомості, фактори ерозії та проблеми регенерації національної самосвідомості як генератора розвитку етнічної спільності та її культури чи поведінки етносу у міжетнічних взаєминах тощо.

Недостатньо порушені теоретико-методологічні проблеми відродження нації, теорія етнічних та міжетнічних процесів, враховуючи сучасні детермінанти: урбанізацію, соціальну сферу, зростання людності, значні асиміляційні чинники тощо.

До найактуальніших завдань відноситься формування етнографії як науки в усій її експозиції та змісті. Неможливо утвердити гідне місце української етнографії у світовій науці без досліджень із загальної етнографії, етнографії інших народів, запровадження сучасних методів, системних підходів, структурно-функціонального аналізу, математичного моделювання етнічних та етнокультурних процесів, кроскультурних досліджень тощо. Етнографія як наука буде тоді повновартісною, коли зможемо розвинути цілу низку дисциплін: етнодемографію, етносоціологію, ареальну географію, загальну та порівняльну етнографію, етнічну антропологію, етнолінгвістику, етнопсихологію та деякі інші дисципліни. Окремі з них уже функціонують, опубліковано ряд праць.

Відсутня системна програма у дослідженні українського зарубіжжя (історично етнічних територій) і діаспори. Поки що не укомплектований відділ українського зарубіжжя в Інституті народознавства НАН України, хоч програма досліджень готується.

Вимагає надзвичайно серйозного ставлення збір польового етнографічного матеріалу. Існуюча практика польової роботи позначена епізодичністю, схематичністю і, врешті, випадковістю. Не застосовуються, чи, принаймні, зовсім мало, регулярні монографічні обстеження масивів із багатою етнокультурною спадщиною, метод картографування етнографічних явищ, не ведуться стаціонарні дослідження тощо. Ледве вдалося налагодити комплексну фіксацію багатющої спадщини поліщуків в ареалі трагічної чорнобильської зони силами вчених наших академічних інститутів.

Значних зусиль вимагає підготовка фахових кадрів. Наявне число професіоналів-етнографів не спроможне забезпечити розгортання широкомасштабної програми. Потрібне кількісне зростання вчених, розширення мережі етнографічних дослідницьких осередків. Практика формування регіональних народознавчих центрів із залученням місцевих

подвижників і коштів себе виправдовує. Діяльність Луцького та Івано-Франківського центрів наближається до перших наукових завершень. Введення народознавства у вузи, ліцеї, гімназії, школи як навчального предмета поставило вимогу створення нових підручників, методичних матеріалів, хрестоматій. Якраз у цій сфері проявилась відсутність теоретичних і методологічних засад етнографії. «Самодіяльні» посібники і методички наповнені помилковими визначеннями, хибними методологічними підходами, невивіреними і неточними фактологічними даними. Найбільше неточностей і похибок стосується теорії етносу, генези українського народу, ієрархії етносу, його таксономічних рівнів. Часто можна зустрітись у дидактичній літературі із твердженням про багатонаціональність в Україні, чи з тим, що у нас проживає багато народів, а етнографічні групи українського народу лемки, бойки в одних випадках подаються як етнікоси, а в інших — як локальні групи, і водночас ті ж автори засвідчують, що Україна однонаціональна держава, що в ній єдиний український народ. Адже справді вся решта населення, незалежно від його кількості, є національними меншинами чи етнічними групами, як представники інших народів, ядро яких має свою етнічну територію, державу, культуру тощо. В Україні хіба що можна говорити про кримсько-татарський народ.

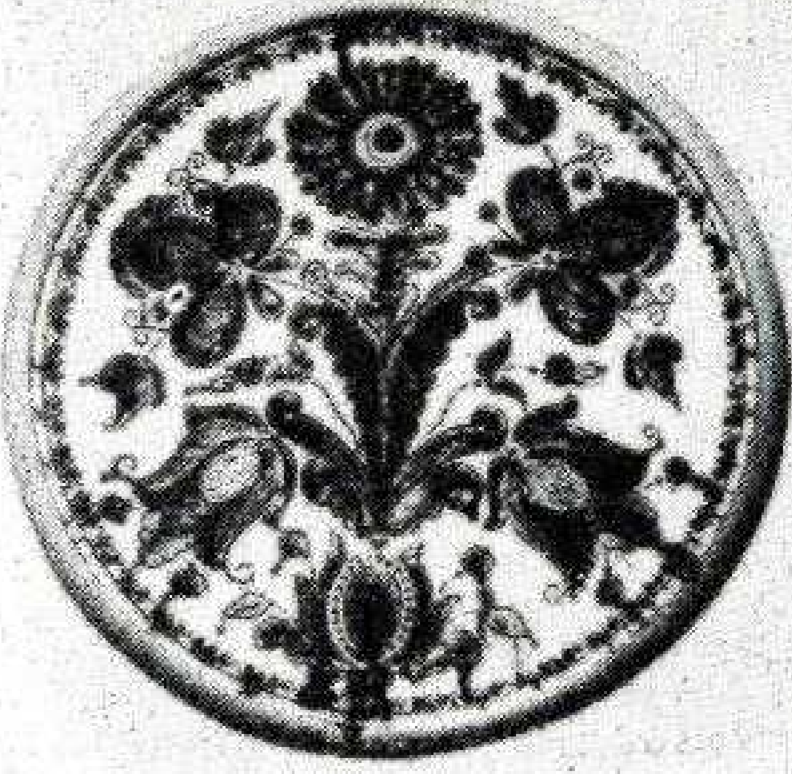
Прикро відчувати повну пасивність фахівців-етнографів, відсутність критики, застережень, пропозицій щодо появи друкованих праць із кричущими неточностями. Дивно, що ніхто не помітив наскрізь тенденційної роботи, побудованої на застарілій збанкрутілій методології інтернаціоналізму і злиття націй, підготовленої колективом авторів за редакцією Ю. Римаренка «Термінологічний інструментарій етнодержавознавства», який залюбки публікує газета «Освіта». Можливо, мовчать від того, що там деякі одіозні фігури. Однак не міг не викликати зауваження й сам претензійний термін «етнодержавознавство».

У цих умовах єдина надія на нас самих, на нашу довірливу згуртованість. Ми не пішли шляхом творення високих для себе академічних звань, як це хворобливо відбулось в інших галузях науки, а створили асоціацію етнологів як ділову громадську структуру, яка успішно функціонує. Покликатись на чиюсь підтримку просто безперспективно, бо поза нами нема нікого, окрім тих, кого залучимо до нашої праці. А їх є чимало. Саме асоціація повинна мобілізувати системну роботу етнографів в Україні, виробивши широкомасштабну програму і визначивши найближчі кроки в усіх напрямах — підготовки фахівців, теоретичній, дослідницькій, збирацькій, педагогічній ділянках тощо.

Отож переконаний, що ми свідомі необхідності узгодженої планомірної роботи, що ми зможемо сформувати теоретико-методологічні засади української етнографії, що ми здатні виявити наполегливість і вивести етнографічну науку на світовий рівень за методикою і науковим інструментарієм. Адже сьогодні маємо прекрасний науковий потенціал.

Степан ПАВЛЮК

Львів



ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

ШЕВЧЕНКІАНА ВАСИЛЯ ТАРНОВСЬКОГО

Доля творчої спадщини Тараса Шевченка досить складна, а в деяких випадках і драматична. Майже про кожен його мистецький твір можна розповісти цілу історію різних митарств, що здебільшого обумовлено долею самого автора. Не дивно, що із загальної кількості відомих малярських творів Шевченка-художника, яких нараховується близько 1190 одиниць, понад 300 — не збереглися, або ще не знайдені. Відомості про їх сюжети чи назви зустрічаємо лише в літературних чи документальних джерелах. Останнім часом тільки поодинокі екземпляри його рисунків та офортів були знайдені на Україні та за кордоном, переважно в приватних колекціях. У розшуках, збиранні, а часом і в порятунку творів Тараса Шевченка важливу роль відіграв колекціонер української старовини, засновник Чернігівського історичного музею Василь Васильович Тарновський (молодший, 1837-1899).

Про В. Тарновського, як збирача Шевченкіани, написано досить багато, але й до цього часу ще не повністю з'ясовано, звідкіля, від кого і коли до колекціонера надходили твори Т. Шевченка. Доля цих творів, історія їх збирання має важливе значення не лише для вивчення самої колекції, а іноді й для наукової атрибуції окремих речей, для встановлення зв'язків автора з багатьма особами. Дані про шляхи надходження до колекції В. Тарновського творів Т. Шевченка здебільшого не були подані і в першому академічному виданні його образотворчої спадщини [1]. В процесі підготовки нового академічного видання в 12-ти томах, п'ять томів котрого відведено його образотворчій спадщині, вже вдалося встановити попередніх власників більшості творів, зібраних колекціонером.

Як виявляється, деякі твори Т. Шевченка В. Тарновський одержав у подарунок як від самого автора, так і від інших осіб, а більшість придбав за досить значні суми. За «Каталогом музея украинских древностей В. В. Тарновского» [2] у нього, крім двох альбомів Т. Шевченка з вісімдесятьма малюнками, було 318 одиниць оригіналів образотворчої його спадщини, з котрих 273 малюнків та олійних творів і 45 офортів (деякі в кількох примірниках). На окремих офортах є авторські дарчі написи різним особам. В цю кількість ми не включаємо трьох творів Штернберга та дев'яти рисунків інших художників, які потрапили до Тарновського разом з творами Шевченка і були йому помилково приписані.

Початок збірки покладений Григорієм Степановичем Тарновським (1788-1853), онучатим небожем якого був колекціонер. Г. С. Тарнов-

[1] Див.: *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у десяти томах.— Т. VII — X.— К., 1961—1964.

[2] Див.: Каталог музея украинских древностей В. В. Тарновского.— Чернигов, 1900.— Т. II.

Т. Г. Шевченко. Автопортрет. 1845. Олівець. Твір. Подарований Шевченком Надії Тарновській.

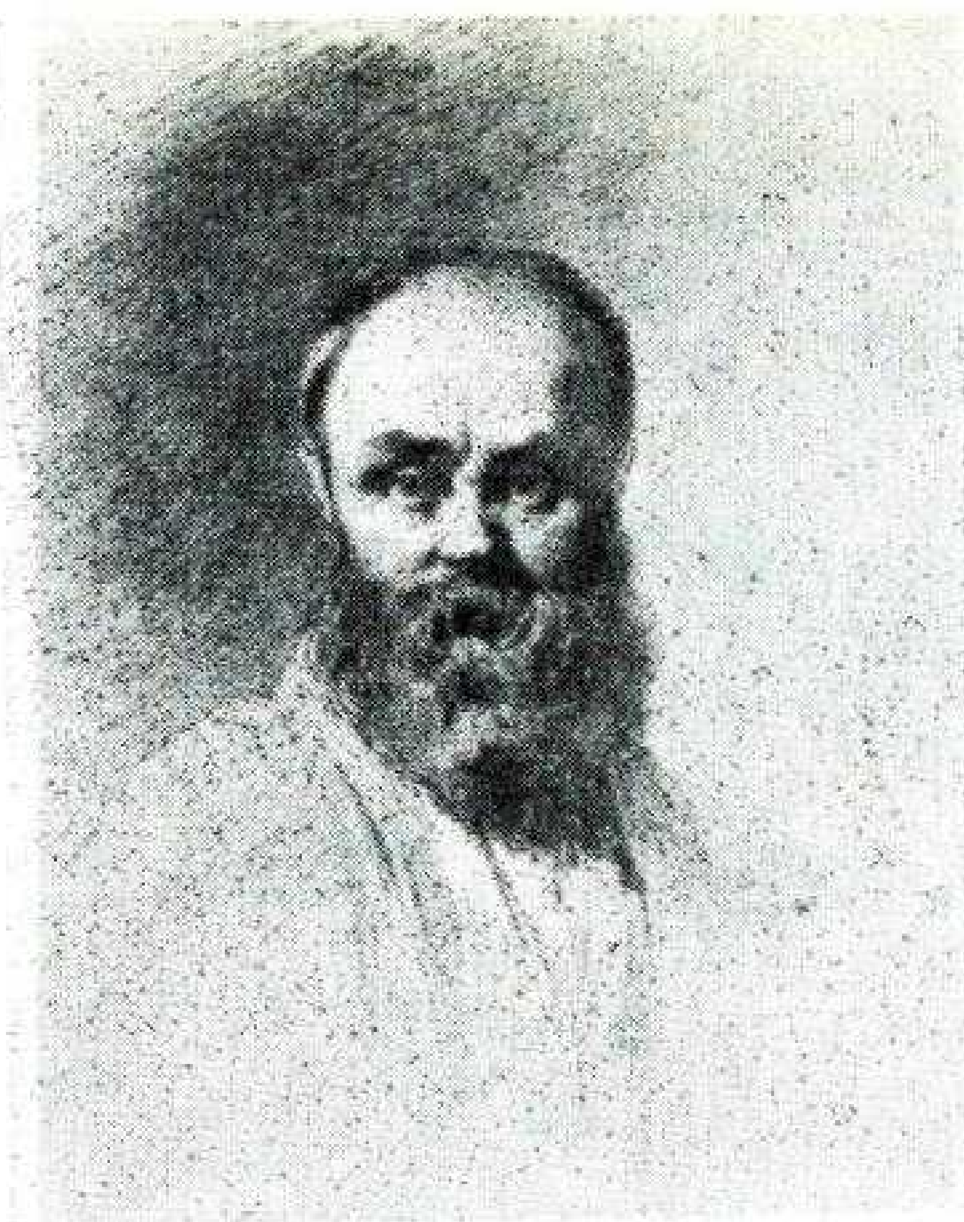
ський придбав у автора в 1843 р. його картину «Катерина» (1842, олія) та замовив йому копію з портрета князя М. Г. Рєпніна-Волконського (1843, олія), роботи Йозефа Горнунга (1792-1870. Швейцарія). Можливо він мав і інші твори Т. Шевченка, але конкретних відомостей про це не маємо. Після смерті Г. Тарновського спадкоємцем його майна, в тому числі і творів Т. Шевченка, став його небіж Василь Васильович Тарновський (старший, 1810-1866).

Кілька рисунків Т. Шевченка мала також небога покійного Надія Василівна Тарновська (пом. 1897). Це — «Автопортрет» (1845, олівець), подарований їй автором, та «Подвір'я в с. Потоки» (1845, олівець). Щодо приналежності їй останнього рисунка — остаточної певності немає. Він міг належати і Василеві Васильовичу (старшому), який теж мешкав у селі Потоки, тоді коли туди приїздив Т. Шевченко. Ці твори згодом теж стали власністю В. В. Тарновського (молодшого). Протягом усього життя він не втрачав жодної можливості придбати твори Т. Шевченка. Проте були і втрати. Так не збереглася з колекції В. В. Тарновського (молодшого) копія портрета князя М. Г. Рєпніна-Волконського, над яким Т. Шевченко працював у Яготині в 1843 році. До речі, тоді художник зробив і другу копію цього портрета на замовлення колишнього декабриста Олексія Васильовича Капніста (1796-1869). Тепер вона зберігається в Київському державному музеї Т. Г. Шевченка. А копія, виконана для Г. С. Тарновського, має досить складну історію і знаходиться тепер у Державному Ермітажі в Петербурзі. Вдалося встановити, що цей портрет 1858 р., мабуть, Тарновський (старший) подарував доброму знайомому Шевченка Петру Аркадійовичу Кочубею (1825-1893) для його дружини Варвари Олександрівни, онуки портретованого. Матір'ю її була Олександра Миколаївна Кушелева-Безбородько, народжена Рєпніна, рідна сестра приятельки Шевченка Варвари Миколаївни Рєпніної. Про цей подарунок стало відомо з неопублікованого щоденника історика М. А. Маркевича, в якому є такий запис, зроблений у серпні 1858 року: «Приехали к обеду (...). Потом приехал Пьер Кочубей. За обедом пили здоровье молодых. Пьер тоже получил подарок портрет князя Николая Григорьевича Репнина, писанный Шевченком с копии Глафиры Ивановны Пселовой. Это будет отличный подарок для родной внучки князя для Варвары Александровны» [3].

Ця згадка дає можливість не лише уточнити побутування речі, але й подає невідому досі інформацію про те, що Т. Шевченко малював портрет М. Г. Рєпніна не з оригіналу Горнунга, а з копії талановитої художниці Глафіри Іванівни Псьол (1823-1886), вихованки Рєпніних, учениці швейцарського живописця Йозефа Горнунга (1792-1870). Цим, мабуть, і пояснюється те, що копія Т. Шевченка має значні відмінності від оригіналу Горнунга, який тепер теж знаходиться в Київському музеї Т. Шевченка. Копія дещо світліша, м'якша. Т. Шевченко, напевне, з якоїсь причини не мав у той час доступу до оригіналу й малював з копії Псьол. До речі, він тоді й працював у майстерні цієї художниці в Яготинському маєтку Рєпніних.

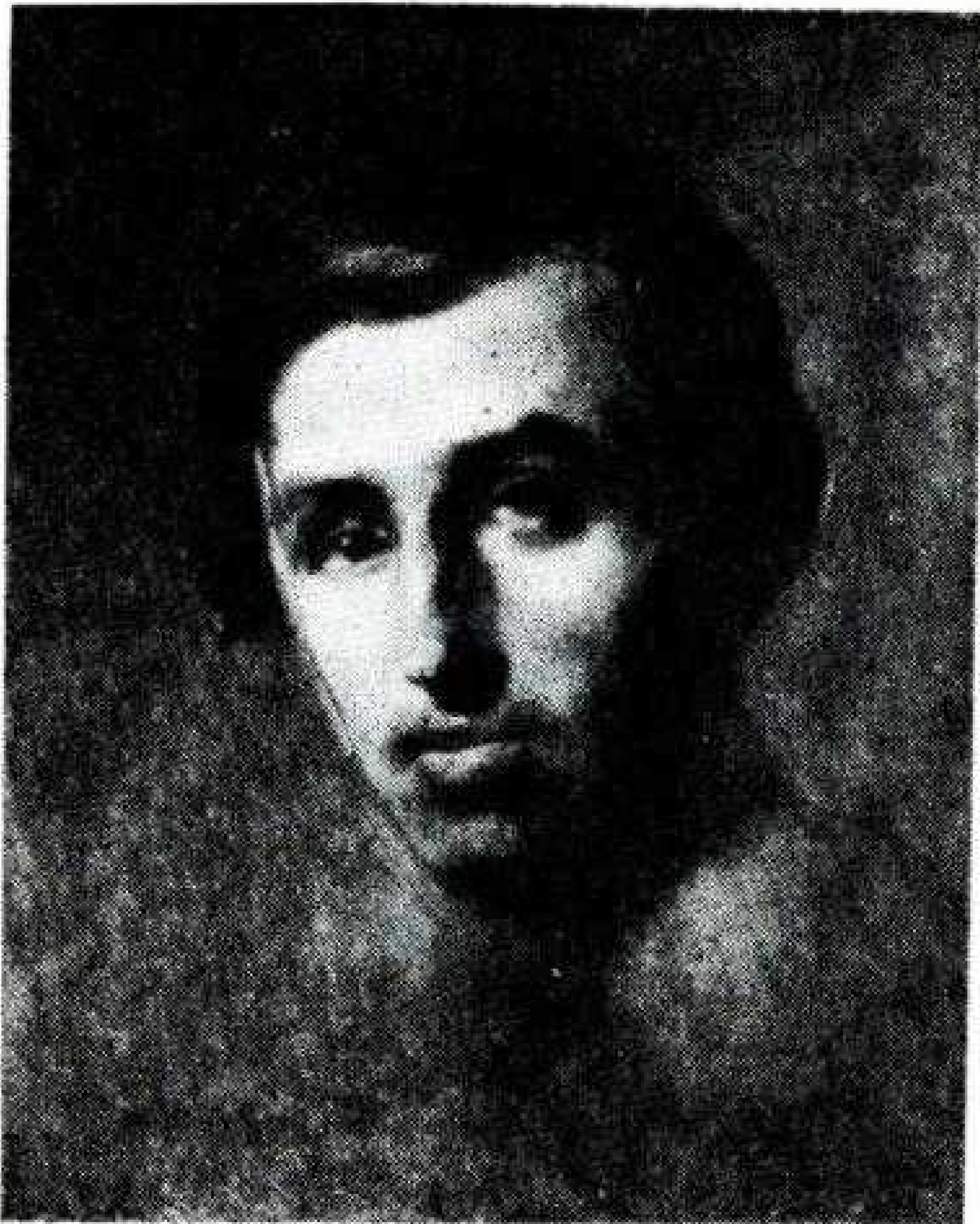
[3] Пушкинский дом, ф. 488, № 39, ар. 47.

На знак подяки за дарунок П. А. Кочубей замовив Т. Г. Шевченкові для В. В. Тарновського портрет генерального судді Василя Леонтійовича Кочубея (1640-1708), потомком котрого він був М. В. Шугуров (1843-1901) розповідав у журналі «Киевская старина»: «Картина, называющаяся «Пожилой малоросс», как нам рассказывает собиратель, была написана Шевченком по заказу П. А. Кочубея, который, получив от В. В. Тарновского портрет своего родственника, и, желая чем-нибудь отдарить его, заказал Шевченку написать портрет генерального судьи Василия Кочубея, но, приступив к исполнению заказа, Шевченко уклонился от задания и вместо портрета написал картину, изображающую тип красивого пожилого малоросса, одетого в старинный костюм и не имеющего сходства с Кочубеем»[4]. Твір був виконаний перед від'їздом Шевченка на Україну в кінці травня 1859 р. Про те, що портрет саме до від'їзду був переданий замовникові, свідчить лист Л. В. Тарновської до сина В. В. Тарновського (молодшого) з Петербурга від 24 липня 1859 р.: «Портрет Кочубея Гетмана получен от Петра Аркадьевича, но нужно на него лак положить, и тогда тебе отправим». У листі від 14 серпня 1859 р. вона також пише, «Портрет Кочубея вышлю тебе на днях» (Архів історичного музею ім. В .В. Тарновського. Чернігів). Тепер портрет знаходиться в Київському музеї Т. Шевченка. Кілька років тому з'явилася стаття Сергія Білоконя про те, що В. В. Тарновському (молодшому) належала одна з найкращих акварелей Шевченка — «Натурниця» (1840), котра також нібито вибула з колекції[5]. Ця акварель у літературі зустрічається також під назвами: «Сама собі господиня в хаті»[6], «Одаліска»[7]. Вперше ця акварель згадана під назвою «Спящая женщина»[8]. Акварель була представлена на виставці в фотографії, але в каталозі названо власника оригіналу — генерала Дмитра Модестовича Рєзвого (пом. у 1912 р.). Він був сином відомого діяча Товариства заохочування художників у Петербурзі, почесного вільного спільника Академії мистецтв Модеста Дмитровича Рєзвого (1807-1853), який добре знав Шевченка, як вихованця товариства та Академії мистецтв. Він, до речі, був автором однієї з перших згадок в пресі про твори Шевченка-художника[9], де він прихильно згадав його акварельні портрети. Природно припустити, що саме Модест Дмитрович Рєзвий міг бути першим власником цієї акварелі, одержавши її безпосередньо від автора. Проте, Сергій Білокінь категорично це заперечує. Він опублікував уривки з спогадів Якова Миколайовича Ждановича (1885-1953), написаних у 1944-45 рр., у яких є цікава згадка про цю річ[10]. У спогадах розповідається, що генерал Дмитро Модестович Рєзвий у 1912



Т. Г. Шевченко. Автопортрет. 1854. Тонований папір, італійський білий олівець. Твір, подарований Шевченком Михайлові Лазаревському.

[4] Киевская старина.— 1893.— № 6.— С. 534.
[5] Див.: Доля натурниці // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник. Вип. 4.— К., 1988.— С. 253—258.
[6] Див.: *Новицький О.* Тарас Шевченко як маляр.— Львів—Москва, 1914.— № 437.— С. 67.
[7] Див.: *Широцький К.* Туреччина в картинах Шевченка // Збірник пам'яті Тараса Шевченка.— К., 1915.— С. 91, 94.
[8] Див.: Каталог Шевченковской выставки в Москве по поводу пятидесятилетия со дня его смерти.— М., 1911.— № 70.— С. 8.
[9] Див.: Отечественные записки, 1839, ноябрь.— С. 51; Радянське літературознавство, 1983.— № 3.— С. 48—49.
[10] Див.: Доля натурниці // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник. Вип. 4.— К., 1988.— С. 253—258.



Портрет П. Куліша. 1843—47. Олія. Належав Т. Шевченкові. Придбаний В. Тарновським у Білозерської.

році похвалився перед тоді ще молодим Ждановичем, що має малюнок К. П. Брюллова. Він витяг з письмового столу згадану акварель, вважаючи, що Жданович не відрізнить твору Брюллова від малюнка його учня. Але коли той засумнівався і розкантував акварель, що виявилася підписаною не Брюлловим, а Шевченком, Резвий, як пише мемуарист, «оторопів, ляснув себе по лобі й закричав:

— Та ж цю річ подарував мені гетьман!

— Який гетьман?

— Та Василь Васильович наш, друг мій, Тарновський»[11].

Навряд чи міг «забути» генерал Рєзвий, що нещодавно, минулого, 1911 року, він давав фотографію з цієї акварелі на Шевченківську виставку в Москві. І, опинившись у досить делікатній ситуації, він не виключено, що зопалу міг назвати попереднім її власником, вже покійного тоді В. В. Тарновського, який був загальновідомий своєю найбільшою колекцією творів Шевченка-художника. З ним справді спілкувалася родина Рєзвих. У альбомі Тарновських «Качановка» на сторінці другій є автограф сестри генерала Ольги Модестівни Рєзвої (Історичний музей ім. В. В. Тарновського. Чернігів). Але оскільки немає жодних документальних підтверджень про дарунок В. В. Тарновського (молодшого) Д. М. Рєзвому, не варто скидати з рахунку того, що малюнок міг потрапити до батька Дмитра Модестовича від самого автора, про що міг і не знати син — власник великої колекції старовини, яку почав збирати його батько. В ризикованій ситуації генералові, напевно, щоб з честю вийти з неї, зручніше було назвати акварель подарунком йому самому від В. В. Тарновського. Після смерті Д. М. Рєзвого акварель зберігалася в Товаристві заохочування художників, звідки була передана 1922 р. до Державного російського музею, а в 1929 р.— на Україну, в Інститут Тараса Шевченка (Харків).

В. В. Тарновський (молодший) почав збирати Шевченкові малярські твори, як уже згадувалося, ще за життя художника. Перше його придбання відноситься до 1857 р., до того часу, коли Шевченко повертався із заслання і потребував підтримки. Тоді за рекомендацією П. Куліша молодий колекціонер купив за 90 карбованців, присланих йому батьком, 7 акварелей із 17-ти, призначених у свій час Шевченком для «Віленського альбому». Акварелі були виконані в горах Каратау та в Новопетровському укріпленні під час заслання. Це такі твори: «Новопетровське укріплення з моря» (1856-1857, акварель, білило), «Новопетровське укріплення з Хівінської дороги» (1856-1857, акварель), «Мис Тюб-Караган на півострові Мангишлак» (1856-1857, акварель, білило), «З долини Апажар вид на Каратау» (1851, акварель), «Туркменські аби в Каратау» (1857, акварель), «Акмиштау» (1851, акварель) та «Чиркалатау» (1857, акварель). Останні десять акварелей із 17-ти придбали Г. П. Галаган та С. А. Галаган. Місце їх перебування, на жаль, невідоме.

Наступним надходженням до колекції В. В. Тарновського стали «некоторые из офортов», подаровані автором в час його відвідин Качанівки влітку 1859 р. Про це збирач пише в спогадах[12]. Ще кілька офор-

[11] *Там же.*— С. 257.

[12] Див.: Мелочи из жизни Шевченка // Киевская старина.—1897.— № 2.— С. 35; Воспоминания о Тарасе Шевченко.— К., 1988.— С. 133.

тів Тарновський одержав від автора, напевно, пізніше. Після повернення з України до Петербурга Шевченко в листі до Тарновського від 28 вересня 1859 р. пише: «Посилаю по четыре экземпляра моеї роботи». Идеться, напевне, про відтиски офортів, надісланих в знак вдячності за матеріальну підтримку під час повернення поета з Києва до Петербурга після арешту 1859 р. Можливо, ці відбитки були призначені для продажу, але більш вірогідно, що колекціонер залишив їх собі, оскільки серед належних йому офортів Шевченка було по кілька екземплярів однакових сюжетів.

Першим досить помітним повідомленням про зібрану образотворчу спадщину в колекції В. В. Тарновського була стаття В. П. Горленка [13] «Альбом и рисунки Шевченка в собрании В. В. Тарновского», в якій, крім уже згаданих вище творів Шевченка, особливу увагу було приділено оглядові двох альбомів художника (1840-1844 та 1845 років). Один з них Горленко називає «дорожный альбом Шевченка, как рисовальщика киевской археографической комиссии». Від кого вони надійшли до колекції — він не вказує. Але визначення «дорожный» націлює на припущення, що альбоми могли раніше належати польському археологу і колекціонеру графу Костянтину Свідзінському (1793-1855), котрий жив на Україні. П. Куліш, який відвідав його в Києві, писав: «Странным и непостижимым явлением был для какого-нибудь нашего пана умирающий поляк, католик, аристократ, окруженный такими вещами, как медные доски, гравированные Шевченком, как его дорожные альбомы, добытые из десятых рук за большую плату...» [14]. Чи не про ці альбоми пише і Горленко? Він також повідомляє, що В. Тарновському належали і гравіровані мідні дошки двох композицій: «Судня рада» та «Старости».

Цілком можливо, що Тарновський мав саме ті два альбоми та офортні дошки, що раніше належали Костянтину Свідзінському. На восьми з сторінок альбому 1845 р. є, до речі, написи польською мовою. Граф мав також два рисунки Шевченка: «Смерть Богдана Хмельницького» (1836-1837, туш, пензель, перо) та «Козацький бенкет» (1838, олівець), які незадовго до смерті подарував польському поетові Юзефу Богдану Залеському (1802-1886). Рисунки згодом потрапили до Львівської академічної бібліотеки і звідти 1940 р. передані до Центрального музею Шевченка в Києві [15].

Коли саме речі Шевченка могли потрапити до Тарновських сказати важко, але на двох сторінках альбому є написи, зроблені рукою В. В. Тарновського (молодшого). Під олівцевим рисунком хати батьків Шевченка читаємо: *(Хата Шевченка). По указанию самого Шевченка.* Цей рисунок скопіювала Варвара Рєпніна в Яготині. Вона свідчить, що це саме та хата, в якій народився Тарас Шевченко [16]. Другий напис рукою Тарновського зроблено під олівцевим зображенням старого чоловіка з бородою в профіль: *«Батько Т Шевченка (по указанию самого Шевченка)»*. Щодо цього напису дослідники вважають, що він не відповідає дійсності, оскільки батько Шевченка Григорій Іванович (1786-1825) помер на 39 році життя і найвірогідніше, що це міг бути дід поета Іван Швець, який помер 28 січня 1849 року. Він був ще живим тоді, коли приїздив Шевченко на Україну в 1843 році і міг його нарисувати в альбомі. Можливо, це свідчення Тарновський одержав з чужих вуст, а не від самого Шевченка, тому воно й виявилося не точним.

Через рік після першої публікації В. Горленка про колекцію В. Тарновського в журналі «Киевская стрина» [17] з'явилася його ж стаття «Иллюстрации Шевченко», в якій він, розповідаючи про участь художника в ілюструванні збірника «Наши, списанные с натуры русскими» (СПб., 1841), вказує, що оригінал ілюстрації «Знахар» знаходить-

[13] Див.: Киевская старина.—1886.— № 2.— С. 402—409.
[14] Русский вестник.—1857.— Т. II, кн. 2.— С. 229—233.
[15] Див.: *Шевченко Т* Повне зібрання творів в десяти томах.— Т. 7.— С. 8, 10.
[16] Див.: Киевская старина.—1897, февраль.— С. 171—173.
[17] Див.: Киевская старина.—1888.— Т. XX.— Январь, февраль.

ся в колекції Тарновського. Звідки він потрапив до колекції — не встановлено. В цій же статті є згадка ще про один твір Шевченка — «портрет Кулиша в молодости, недавно приобретенный в собственную коллекцию В. В. Тарновским».

Цей незакінчений портрет після смерті Шевченка був виявлений у його майстерні, й на аукціоні, влаштованому на квартирі М. М. Лазаревського 7 травня 1861 р., куплений Марковичем за 5 крб.[18]. До В. В. Тарновського він потрапив уже від іншого власника. В листі від 4 жовтня 1887 року В. П. Горленко писав О. М. Лазаревському: «Из новых его приобретений укажу еще на... купленный у Белозерской подмалевок удивительного портрета молодого Кулиша... Шевченка»[19].

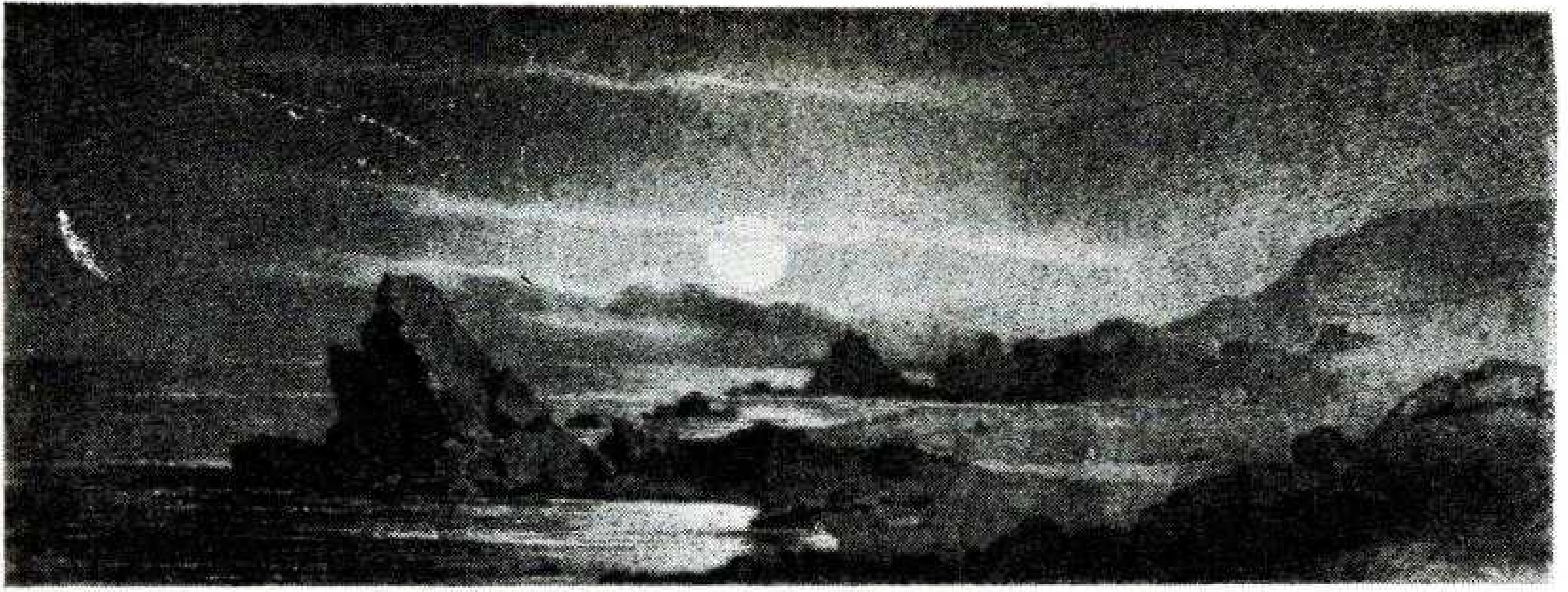
Значним надбанням В. Тарновського стали пам'ятні Шевченківські реліквії, що їх зберігав приятель Тараса художник Григорій Миколайович Честахівський (1820-1893). Передаючи їх у дар Тарновському, він зробив такий характерний напис на власній фотографії теж йому подарованій: «Голубчику любесенький, щира душе козацька, Василь Василієвич! Як бог погодить нашій любій милій козацькій неньці Україні діждать того часу, що вона збудує у себе національне хранилище (музей), то потужтесь усе збіжжя Тараса Григорієвича Шевченка — офорти, ящик з інструментами для офортів, ящик з красками, кистями для живописі, роговою шпатлею, двома стальними мастихінами, мольбертом, муштабелем, чорнильницею, перами, карандашами, первою маскою, знятого з Шевченка бароном Петром Карловичем Клодтом, і хрустальним покарбованим баклажком із котрого Тарас Григорієвич пив горілочку «збіса добру» — оце усе, що доглядав я у себе після смерті Тараса Григорієвича Шевченко як святую пам'ять,— і тепер передав Вам, дорогий козаче,— оддайте в те хранилище на вічну пам'ять кобзаря Тараса. С.-Петербург, року Божого 1888, місяця травня 12 дня. Художник Академії Григорій Миколаевич Честаховськiй»[20]

З малярських творів тут значаться лише офорти, але у Честахівського, як свідчить В. Горленко[21], було і «два рисунка Шевченка: рисунок сепией для офорта «Сама соби господыня в хати», калька с офорта «Малороссіянки у криницы». Тут мається на увазі малюнок, названий у академічному виданні «Натурниця», виконаний 1860 р. (сепія, білило, кольоровий олівець), за яким тоді ж, у 1860 році Шевченко виконав офорт. Малюнок був переданий Г М. Честахівським В. В. Тарновському, про це свідчить «Каталог», де він числиться як «Спящая полуобнаженная женщина». Сепия. В кругу. Диаметр 238»[22]. А місце збереження кальки з офорта, який увійшов у науковий обіг під назвою «Дві дівчини» — невідоме.

До речі, в «Каталозі» (с. 188, № 376), з посиланням на названу статтю В. Горленка, помилково вказано, що Г Честахівському належала сепія під назвою «Сама собі господиня в хаті», але виконана раніше в 1858 р., за якою в 1859 році Шевченко так само виконав офорт. Ця помилка в «Каталозі» увійшла також і до попереднього академічного видання образотворчої спадщини Шевченка[23]

Як тепер документально встановлено сепія 1858 р. «Сама собі господиня» належала не Г Честахівському та потім В. В. Тарновському, а Кузьмі Терентійовичу Солдатьонкову (1818-1901), і від його родини в 1920 рр. надійшла до Музею образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна в Москві[24], звідки й була передана до Державного музею Т. Г. Шевченка у 1948 р.

[18] Див.: ІЛ НАН України, ф. 1, № 459.
[19] *Йофанов Д.* Матеріали про життя і творчість Тараса Шевченка.— К., 1957.— С. 131.
[20] Каталог.— С. 78.
[21] Див: Картины, рисунки и офорты Шевченко // Киевская старина.— 1888, июль.— С. 83.
[22] Див.: № 394.— С. 190.
[23] Див.: ПЗТ в 10-ти томах.— Т. X, ч. 20—21.— № 30.
[24] Див. Архів, ф. 28, оп. 1, № 5, арк. 1 зв.; *Судак В.* Т. Шевченко і видавець К. Т. Солдатьонков // В сім'ї вольній, новій.— К., 1988.— С. 330.



Мис Тюб-Караган на півострові Мангишлак. 1856—57. Акварель, білило. Придбаний у Шевченка В. Тарновським.

смотря по величине, на листы картона большого формата» [30]. Мабуть, тоді ще не йшлося про розпродаж колекції.

Зберігач колекції генерал Всеволод Порфирович Коховський (1835-1891), який походив з дворян Харківської губернії, був знайомий з поетом, напевно, з 1860 року, коли почав учитися в Миколаївській академії Генерального штабу в Петербурзі. Він був досить активним учасником Петербурзької української громади, займався вивченням історії України, надрукував у «Сборнике» творів офіцерів Академії статтю «Опыт изучения войн Богдана Хмельницкого» (1852). Рукопис цієї статті у 1888 році він подарував В. Тарновському (зберігається в Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського). Коховський виступав з українськими оповіданнями під псевдонімами Данило Медовник, Погонець, друкувався в журналі «Основа», поява та діяльність котрого тісно пов'язані з іменем Шевченка. Брав участь у вшануванні його пам'яті. Коховський був засновником і директором Педагогічного музею Управління військово-педагогічних закладів у Петербурзі. Напевно, не випадково, саме йому передав Андрій Осипович Козачковський (1812-1889) на зберігання малюнки Шевченка.

Власника колекції на час її вивчення та публікації Русов не назвав. Він повідомив лише, що переглядав колекції в Харкові, куди її прислала «одна из дам, живущих отчасти в Харькове, отчасти в Петербурге» (там же). Власниця тоді запропонувала придбати колекцію за 3000 крб. Харківському колекціонеру Б. Г. Філонову, але він не вважав за можливе платити таку суму, й відправив її назад до Петербурга. В ній тоді нараховувалося 281 твір, як і через п'ять років, коли її придбав В. Тарновський. Вивчення та аналіз придбаних у 1898 році Тарновським цих творів дає підстави говорити, головним чином, про два джерела надходжень їх до описаної Русовим колекції. Перша група — це твори, що залишилися після смерті Шевченка в його майстерні й описані Г. М. Честахівським [31]. Друга група — малюнки, виконані на засланні. Їх у майстерні художника на час його смерті не було, оскільки до опису Честахівського вони не ввійшли. У першій групі було 77 аркушів з малюнками та кілька офортів Шевченка. Серед них в основному — рисунки ескізного характеру часу навчання в Академії мистецтв, твори, виконані на Україні до заслання, малюнки — після заслання. Малюнки, виконані до заслання, це очевидно ті, котрі були відібрані при арешті й повернуті художникові з III відділу. Про те, що Шевченко одержав свої твори, свідчить його розписка: «Портфель с моими рисунками получил обратно из третьего отделения его величества канцелярии. Т. Шевченко. 1859, генваря 23» [32]. Також Б. Г. Суханов-

[30] *Там же.*— С. 183.
[31] Див.: Відділ рукописів ІЛ НАН України, ф. 1, № 459.
[32] Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії.— К., 1982.— С. 307.

Подколзін згадував, що художникові після заслання в Петербурзі «один из гостей принес с собой довольно объемистый портфель, повидимому, оставшийся где-то с давних пор на сохранении»[33]. Серед повернутих «этюдов, видов и набросков» мемуарист згадує і «Портрет молодого человека со свечой в руке», який, на жаль, не знайдений. Дійшов до нас лише офорт з цього портрета. Малюнки, принесені поетові, можливо, це ті ж, що знаходилися в III відділі. Вони, природно, могли зберігатися у його майстерні. Тут у майстерні, за описом Честахівського, крім названих, було ще сім рисунків, створених на засланні, але не датованих і не підписаних. Серед них блискучий портрет А. О. Ускової (1853-1854. Сепія), дружини коменданта Новопетровського укріплення І. О. Ускова, три композиції на євангельські сюжети: «Розп'яття Христове» (1850. Олівець, сепія), «Воскресіння Христове» (1852. Олівець, туш, сепія), «Апостол Петро» (1851. Сепія); олівцевий етюд, перерізаний навпіл (нижня його частина), до рисунка «Байгуші під вікном» (1855-1856. Сепія). Крім того, було ще два малюнки, які не збереглися. Честахівським в описі один з них названий серед творів, виконаних фарбами — «Пейзаж. Ночь. Татарське кладовище, рисоване на повороті з Оренбурга», а другий, названий ним — «Неоконченый вид якогось укрепленія». Підбір рисунків свідчить про те, що у своїй майстерні Шевченко, котрий був під наглядом поліції, тримав, як правило, лише ті твори, які б не викликали підозри, в порушенні ним на засланні царської заборони «писать и рисовать». Таке порушення загрожувало б великими неприємностями не лише йому, а й особам, завдяки котрим художник міг працювати на засланні.

Описані Честахівським твори Шевченка, разом з його особистими речами, в квітні 1861 року, за дорученням родичів художника, передані Михайлові Матвійовичу Лазаревському (1818-1867), близькому другові покійного — для реалізації. Побутові, ужиткові речі незабаром на квартирі М. Лазаревського були розпродані на трьох аукціонах, а малюнки — придбані Петербурзькою українською громадою. Про це відомо з описів, складених М. Лазаревським. На одному з них є помітка: «Проданы Спб. громаде», а на другому, датованому 9 серпня 1861 року вказано «Деньги уплачены»[34]. У липні 1861 року малюнки, описані Г Честахівським і куплені громадою, ще перебували у М. М. Лазаревського. Як згадує М. К. Чалий[35], який саме тоді відвідав Михайла Лазаревського, у нього на квартирі бачив велику збірку творів Шевченка. Серед названих ним творів були малюнки, описані Честахівським, а також твори, які Шевченко зберігав не в майстерні, а на квартирі М. Лазаревського: відома серія з восьми сюжетів «Притча про блудного сина», жанрові композиції часу заслання та ін. Після смерті М. Лазаревського, який був неодруженим і не мав прямих спадкоємців, вони (без описаних Честахівським) зберігалися у його брата Василя Матвійовича Лазаревського, потім у його дружини, а згодом — у синів: Сергія Васильовича та Михайла Васильовича Лазаревських[36]. А твори, описані Честахівським і закуплені громадою, як свідчить стаття Русова, надійшли до А. О. Козачковського. Коли саме відбулася ця передача, сказати важко, хоча Козачковський у спогадах, написаних у 1875 році, згадує, що після смерті Шевченка в Переяславі його відвідав М. М. Лазаревський. Можливо, тоді (отже не пізніше 1867 р.) він і передав йому, близькому другові Шевченка, рисунки, описані Честахівським і закуплені громадою.

Друга група малярських творів Шевченка, які зберігалися у А. О. Козачковського, а потім у В. П. Коховського (понад 200 одиниць) — це головним чином, акварелі та олівцеві рисунки періоду заслання. Багато з них документального характеру, виконані в Араль-

[33] Воспоминания о Тарасе Шевченко.— К., 1988.— С. 415.
[34] Відділ рукописів ІЛ НАН України, фонд 1, № 458 та 459.
[35] Див.: Жизнь и произведения Тараса Шевченка.— К., 1882.— С. 279—281.
[36] Див.: Т. Г. Шевченко в епістолярії.— К., 1966.— С. 124—125; Тарас Шевченко в Нижнем Новгороде.— Горький, 1939.— С. 134—135.

ській та Каратауській експедиціях, а також під час солдатської служби в Новопетровському укріпленні. Вони пройшли, напевно, складний шлях, перш ніж надійшли до цієї колекції.

Існує в літературі досить довільне припущення, що після смерті Шевченка вся його образотворча спадщина закуплена «громадою», була ніби то розподілена між близькими друзями поета, котрі повинні були зберегти її до «певного» часу і тому власниками найбільших збірок Шевченкових творів стали А. Козачковський, М. Лазаревський, Л. Жемчужніков, Д. Мордовець [37] Усі ці особи справді мали малярські твори Шевченка, але далеко не в однакових кількостях, і потрапляли вони до них зовсім інакше. Про це є відповідні дані.

Щодо творів періоду заслання, що перебували у А. Козачковського, найлегше припустити, що вони теж зберігалися у Михайла Лазаревського, і Козачковський, в такому разі, колекцію не «зібрав», як пише Русов, а просто одержав від М. Лазаревського і передав В. П. Коховському на збереження. У такому разі Козачковський одержав би від Михайла Лазаревського і серію «Притча про блудного сина», й інші твори Шевченка, котрі після смерті М. Лазаревського опинилися, як уже згадувалось, у його брата Василя Лазаревського та його спадкоємців. Якщо припустити, що Лазаревські просто залишили у себе кращі з творів Шевченка, то це теж не досить виправдано, оскільки серед переданих Козачковському творів були й цілком завершені чудові малюнки періоду заслання, а у Лазаревських залишилися і деякі незавершені твори, і навіть одна копія з малюнка Шевченка «Тріо» (1851. Сепія), виконана Броніславом Залеським (1820-1880). Навряд чи Лазаревські погодились би безкоштовно передати більшу частину творів Шевченка А. Козачковському, серед яких були й першокласні зразки. Відомо, що у Михайла Лазаревського, де поет мешкав, один час, повернувшись із заслання, і до того, як одержав майстерню в Академії мистецтв, він зберігав і свої папери, і гроші, і напевне твори часу заслання.

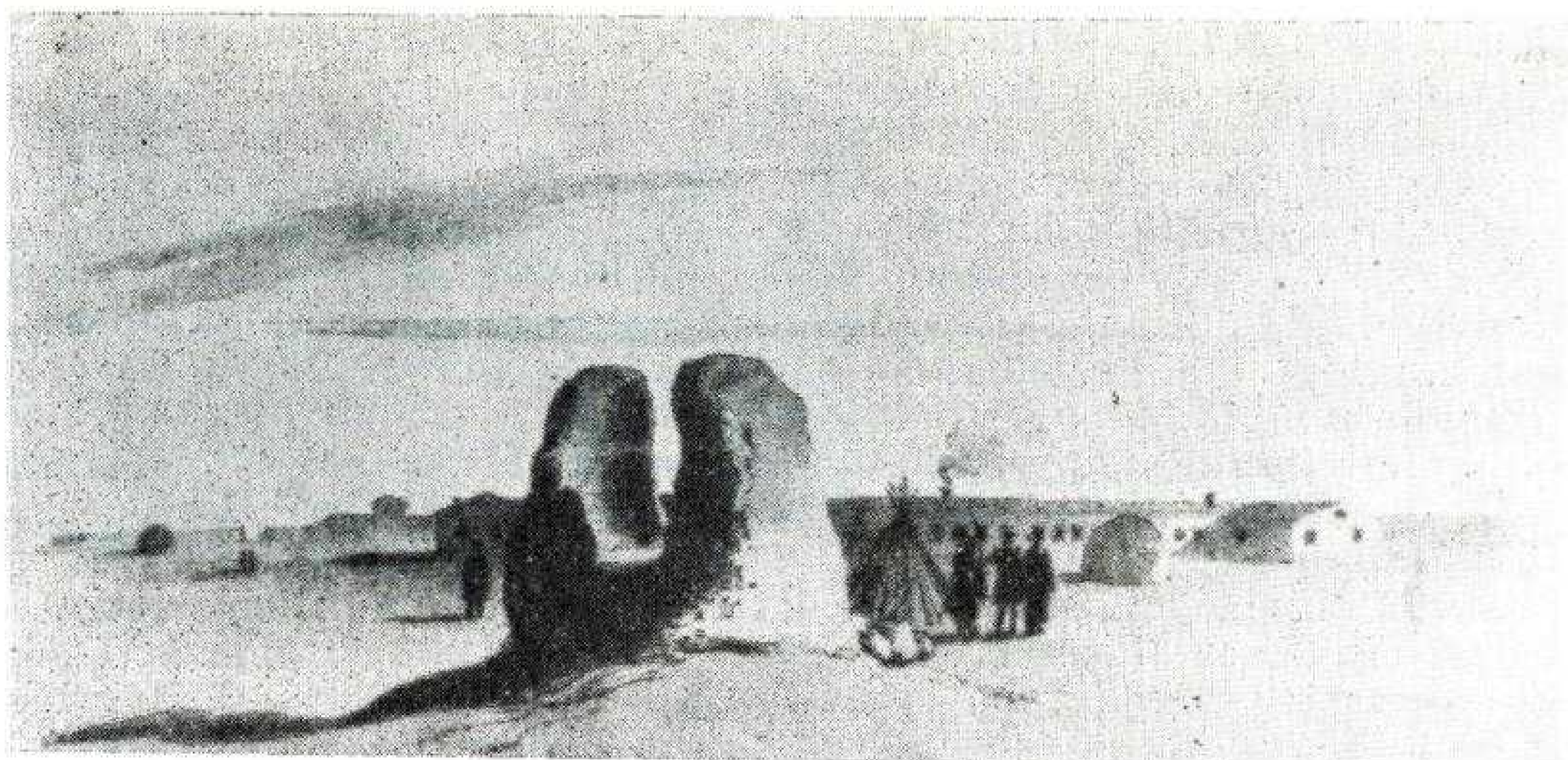
А в 1859 р., виїжджаючи на Україну, де збирався незабаром оселитися, не виключено, що він забрав з собою більшість своїх творів, виконаних на засланні. Це припущення здається цілком вірогідним ще й тому, що автографи окремих віршів періоду заслання і «Малу книжку» після подорожі на Україну він залишив теж на батьківщині. Про це є свідчення в листі поета до троюродного брата Варфоломея Григоровича Шевченка (1821-1892), де Тарас Григорович 10 вересня 1859 року писав: «Пришли мені оту маленьку книжечку і клаптики з нею, хоч перепиши, мені розрішено друкувать, то книжечка та тепер мені треба». Напевно, що саме у Варфоломея Шевченко залишив на збереження не лише автографи віршів періоду заслання, а й малюнки цього періоду, котрі не зважувався зберігати у себе в Петербурзі. А якщо Козачковський «зібрав», як пише Русов, малюнки Шевченка можливо для передачі їх до музею, яким відав Коховський, то він міг одержати їх і від Варфоломея Шевченка, залишені у нього автором і від М. Лазаревського, закуплені громадою, а, можливо, ще й від інших власників творів художника.

У Лазаревського в Петербурзі у свій час Шевченко виїжджаючи на Україну залишив, напевно, тільки ті твори часу заслання, над якими він ще збирався працювати. Серез них незавершена «Притча про блудного сина», з якої він ще на засланні планував виконати офорти. Окремі рисунки, які, можливо, збирався теж гравірувати або ж продати. Зберігалися у М. Лазаревського, природно, і твори, подаровані йому особисто автором, як, наприклад, «Автопортрет» (1858, італійський та білий олівець), рукопис щоденника Шевченка та деякі інші твори.

Про подальшу долю всієї колекції, переданої В. П. Коховському, дізнаємося з маловідомої статті Д. Мордовця «Об исчезнувших будто бы рисунках и эстампах Шевченка» [38] Він пише, що від удови В. П. Ко-

[37] Див.: *Внучкова Л.* Дорогоцінні реліквії.— В сім'ї вольній, новій. Вип. 2.— К., 1985.— С. 193.

[38] Див.: Новости и биржевая газета.—1896, 11 июля.



Укріплення Раїм. Внутрішній вигляд. 1849. Сепія. Належав Т. Шевченкові. Придбаний В. Тарновським у Софії Бразоль.

ховського колекція «по обоюдному соглашению» перейшла до Софії Дмитрівни Бразоль (бл. 1825-1909). Це сестра Петра Дмитровича Селецького (1821-1880), Київського віце-губернатора, дружина Євгена Григоровича Бразоля (1799-1879), полтавського губернського маршалка. Таким чином, можна вважати, що «одна из дам, живущих отчасти в Харькове, отчасти в Петербурге» власниця колекції, описаної Русовим, це й була Софія Бразоль. Вона неодноразово робила спроби продати колекцію повністю, навіть збиралася розіграти її в лотерею. Окремі кращі рисунки, ще до опису Русовим, були вилучені з колекції й продані різним особам. Про це підказує опис Честахівського, в котрому були зафіксовані деякі з них, але й досі не знайдені. А також серійна нумерація на більшості рисунків, зроблена, напевно, ще за життя В. П. Коховського, за якимось, не зовсім грамотним, музейним принципом, оскільки серійні номери поставлені на лицевій стороні рисунків. Деякі твори з серійними номерами, уже відсутні під час опису Русовим, а також окремі з описаних Честахівським, опинилися у Д. Г. Балаховського, М. О. Макешина, Д. Л. Мордовця, К. В. Фішмана, І. Є. Цвєткова. Всього відомо близько трьох десятків таких творів, що надійшли пізніше від цих колекціонерів до музеїв. І, таким чином, лише купівля залишків колекції В. В. Тарновським врятувала її від цілковитого розпорошення.

З описаних Честахівським не знайдені до цього часу, крім названих вище двох пейзажів періоду заслання, такі сюжети: «Портрет русявої пані» (акварель) [39], «Суботове. Церковь Гетьмана Хмельницького» (сепія) [40], «Портрет Кобзарів Шевченків, тільки й трошечки непохожий на его» (італійський олівець), «Султан в гаремі» (сепія), «Верби на Смоленськім кладовищі» (олівець) [41].

З пронумерованих серійними номерами не знайдені близько двох десятків творів, що носили номери: 117-1, 117-2, 117-4, 117-6, 117-8, 117-9, 117-11, 117-13, 117-15, 117-18, 117-19, 117-77, 117-90, 117-92, 117-93, 117-112, 117-125, 117-136 та інші твори.

Після того, як Тарновський повідомив Сергію Васильовичу Лазаревському про придбання такої великої колекції за досить помірну ціну, напевне, легше стало домовлятися про придбання залишків Шевченкових реліквій у синів Василя Лазаревського. Саме тоді Сергій Васильович та Михайло Васильович Лазаревські наввипередки розпродували твори Шевченка, не зупиняючись навіть перед роз'єднанням автор-

[39] Див.: Назви подаються згідно опису Честахівського.
[40] Див.: В альбомі 1845 року є аналогічна акварель «Богданова церква в Суботові».
[41] Див.: У спискові Честахівського зафіксовано два рисунки, виконані на Смоленському кладовищі. Один з них зберігся.

ських серій. Так серія «Притча про блудного сина» була продана трьом колекціонерам — С. С. Боткіну — чотири сюжети, Є. Є. Рейтерну — два, І. Є. Цвєткову — теж два сюжети.

Малюнки, що залишалися у Лазаревських В. Тарновському вдалося придбати лише в кінці 1890-х років. Це такі твори: «Топографічні роботи на березі Аральського моря» (1848-1849. Акварель, білило), «Циган» (1851. Сепія), «Далісмен — Мулла-Аульє» (1851. Акварель), «Автопортрет» (1858. Тонований папір, італійський та білий олівець), «Благовіщенський собор у Нижньому Новгороді» (1857. Тонований папір, сепія, білило), «Архангельський собор в Нижньому Новгороді» (1857. Тонований папір, сепія, білило), «Вид Нижнього Новгорода» (1857. Олівець) [42].

У цій розвідці ми торкнулися історії збереження лише частини творчої спадщини Шевченка-художника, але й наведені відомості дають достатнє уявлення про велику благородну діяльність В. Тарновського в збиранні та збереженні дорогоцінних реліквій великого Кобзаря.

Валентина СУДАК

Київ

[42] Див.: *Горленко В.* Картины, рисунки и офорты Шевченка // Киевская старина, 1888, июль.— С. 82—83; Тарас Шевченко в Нижнем Новгороде.— Горький, 1939.— С. 134—143.

З НАРОДНОГО НАПИВШИСЬ ДЖЕРЕЛА

З народного напившись джерела,
Як із Дніпра бере веселка воду,
О рідна пісне, знову ти прийшла
До матері й до батька — до народу.

Співай йому, що мінить лик землі,
Що справедливості несе закони,
Хай сяє мир у тебе на чолі,
Але готова будь до оборони!

О пісне! Від народу кров і плоть
Ти узяла, щоб лиш йому служити.
Тебе ніхто не може побороть,
Бо вільний дух твій — правдою повитий.

1957 Максим РИЛЬСЬКИЙ

З ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ, РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

ТРАДИЦІЙНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ІДЕАЛ ЛЮДИНИ В КОНТЕКСТІ НАРОДНОЇ ПОЕЗІЇ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Традиції і поступ.

Не слід думати, що виховний ідеал нації може бути відбитий лише в педагогічних системах, або інакше, в творах педагогів. Він відбивається і в звичаях народу, і в його пісні, і в творах письменників. Він твориться віками і по традиції переходить від старших поколінь до молодших, що його доповнюють і удосконалюють. Такий традиційний виховний ідеал поряд з іншими народами має і народ український.

Наскільки актуальним може бути для нас цей ідеал в сучасних умовах життя? Більшовики рішуче відкидали цей ідеал. Ігнорує наші національні традиції й певна частина української інтелігенції, вбачаючи в нашому минулому лише відсталість й «хуторянщину». Тому перш ніж аналізувати наш традиційний ідеал людини, зупинимось на питанні про роль традицій в житті й розвитку нації.

Роль традицій в розвитку людства можна порівняти з ролею пам'яті в розвитку окремої людини. Основна функція пам'яті полягає в збереженні набутого досвіду. Отже, це функція консервативна. А проте коли б людина не володіла пам'яттю, коли б вона не зберігала попередніх вражень, уявлень і думок, вона не тільки не рухалась би вперед, а взагалі не могла б існувати, бо тільки попередній досвід дає їй можливість з успіхом пристосуватись до умов життя й боротись за своє існування. Таке ж саме значення традиції в розвитку людства й окремих націй. Поступ можливий лише тому, що молодші покоління отримують від старших певні здобутки культури. Через це молодим поколінням не треба започатковувати культурний рух: їм залишається продовжувати й удосконалювати те, що вже здобули предки.

Особливо ж велику роль відіграють традиції в збереженні нації. Націю звичайно визначають як цілість поколінь минулих, сучасних й майбутніх. Таку цілість підтримують передусім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається національна мова, без якої неможливе існування нації, зберігається релігія, звичаї, здобутки мистецької творчости, світогляд, народні ідеали — все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів. Отже, відмовлення від національних традицій рівнозначне відмовленню від своєї національности. Тому, поки нація існує, можна сказати, що вона якоюсь мірою дотримується своїх традицій. Але міра і спосіб цього дотримування можуть бути різні.

По-перше, народ може надто консервативно ставитись до своїх традицій, перетворювати їх в непорушні святощі.

По-друге, він, переважно в особі своєї інтелігенції, може з презирством ставитись до минулого свого народу, нехтувати традиції, намагатись безкритично переймати все від інших народів, не міркуючи над тим, чи воно відповідає інтересам і психології свого народу.

* Продовження. Початок див. «Народна творчість та етнографія», № 1, 1995.
Матеріал подаємо за виданням: *Ващенко Григорій.* Виховний ідеал.— Полтава: Полтавський вісник, 1994.
У зв'язку з обмеженістю місця для публікації текст подаємо подекуди із певними скороченнями (на висвітлення концепцій автора вони не впливають). Всі скорочення позначені трикрапками.

Тільки третій шлях забезпечує нормальний розвиток народу та його високі здобутки в галузі культури, як про це свідчить приклад старовинних греків і сучасних англійців.

Цим шляхом мусить іти й український народ і, зокрема, його молодь. Це тим більше потрібно, що нашому народові уже сотні років загрожує небезпека стратити свою національність...

Отже, зберігання своїх традицій і пошана до них — це перший національний обов'язок нашої молоді. І можна з певністю сказати, що велике злочинство робить той, хто при сучасному стані українського народу сіє непошану до наших традицій.

Але ставлення до традицій, як і до всього, мусить бути критичним,— саме критичним, а не скептичним, а тим більше не негативним.

Коли народ має більш-менш довгу історію, то в нього накопичується багато різних традицій: більш і менш давніх, більш і менш вартісних, а то й зовсім невартісних. Коли мова йде про український народ, то одною з таких невартісних традицій були і є наші взаємні внутрішні сварки. Святополки Окаянні, Брюховецькі, Кочубеї, на наше нещастя, не переводились в нас ніколи, а за останній час їх наплодилось стільки, що вони стають серйозною загрозою для української нації. Цю традицію нам треба відкинути й засудити.

Одною з невартісних традицій є та, що висловлена словами: «Русі веселіє єсть пити, не можемо без того бути». Щоправда, наші предки не пили вже так безоглядно. Напр., запорожці пили в мирні часи і зовсім не пили в поході. А проте було б краще, якби ми зовсім відмовились від цієї традиції і шукали собі веселощів в чомусь іншому. Від цього багато виграло б і здоров'я народу, і національна культура.

Крім того, традиції можуть бути основні і другорядні. Наприклад, немає підстав зовсім відмовлятись від свого національного вбрання, зокрема, від вишиваних сорочок. Тим більше нема підстав глузувати з них. Ходять же баварці в коротеньких шкіряних штанцях і в фартухах і безрукавках і ніхто з цього не тільки не глузує, а навіть дехто з українців в Німеччині надягає теж на себе коротенькі штанці і німецький капелюх. Чого ж тоді нам соромитись вишиваних сорочок? Але все це другорядне, і було б смішно, коли б саме в цьому вбачали нашу національну окремішність і занадто підкреслювали це перед своїми й чужинцями...

Основним в традиціях є здобутки духовної культури і передовсім народні ідеали, що міцно пов'язані зі світоглядом, релігією і мораллю. Коли ідеали ці високі й здорові, то це перша запорука того, що нація з честю витримає найтяжчі іспити історії і збереже себе в найтяжчих умовах внутрішнього й міжнародного життя. Коли ж вони низькі і нездорові, то навіть при найбільш сприятливих умовах життя нація буде розкладатись.

Але коли плем'я чи народ на початкових ступенях свого культурного розвитку може мати якийсь один ідеал людини, спільний для кожної суспільної одиниці, то вже на вищих ступенях культури такої єдности нема. Наприклад, в сучасній Франції один ідеал проповідує католицька церква і зовсім інший Торез. Так само є велика різниця між ідеалом людини Шевченка і Винниченка.

За різні ідеали людини точилась і точиться боротьба. Особливо вона посилилась в наші часи, коли у всьому культурному світі йде переоцінка всіх культурних вартостей.

У виборі ідеалу людини велику ролю мають відігравати традиції. Відмовлення від них саме в цьому пункті означало б відмовлення від своєї національности. Традиційний ідеал людини — це не вишивана сорочка, яку можна скинути і все ж таки залишитись українцем. Ідеал людини — це те найкраще, що створив народ в розумінні властивостей людської особовости та її призначення.

Але що визнати за традиційний ідеал людини, коли їх у народу не один, а декілька? Традиційним ідеалом треба визнати той, що витримав іспит історії, найбільш відповідає психології народу та його призначенню, увійшов у психіку народних мас, відбитий у народній творчості і в творах кращих митців і письменників, що стали духовними провідниками свого народу.

УКРАЇНСЬКИЙ ІДЕАЛ ЛЮДИНИ ПЕРЕД ХРЕЩЕННЯМ РУСИ-УКРАЇНИ

Національний ідеал людини всякого народу має свою історію. Початки його треба шукати ще в доісторичному періоді життя народу. Людина як моральна і суспільна істота не могла жити без певного уявлення про те, якою вона мусить бути. Мало того, є підстави думати, що в доісторичні часи людина мусила ще стисліше дотримуватись загальноприйнятих норм поведінки, ніж в нові часи історії, бо тоді був значно суворіший контроль суспільства над особистістю. Коли ж зважити, що доісторичний період людства тягся значно довше, ніж історичний, то ми мусимо прийти до висновку, що доісторичний ідеал людини входив, так би мовити, у плоть кров народу, ставав його другою натурою, відбивався його звичаях, обрядах і народньому мистецтві.

Тому й характеристику традиційного ідеалу людини ми повинні почати з ідеалу доісторичного українця. На жаль, ми не можемо стисло окреслити цей ідеал, бо для цього у нас мало даних. Навіть про часи перед створенням Київської держави історик має дуже бідні відомості, що їх він знаходить у грецьких і арабських купців чи істориків. Більше дає для характеристики праісторичного українця археологія. На підставі розкопок можна робити висновки про заняття наших предків, про їх мистецтво й побут. А оскільки все це впливає на психіку народу і разом з тим відбиває її, то археологічні матеріали дають підставу і для висновків про психічні властивості народу. Багато матеріалів для висновків про психологію праісторичного українця дає фольклор, особливо обрядові пісні. На підставі всього цього можна прийти до таких висновків.

Основною формою господарського життя, принаймні в українців, що жили по середній течії Дніпра й відіграли головну ролю в історії Київської держави, було хліборобство. Ця форма господарства мала великий вплив на соціальний устрій, звичаї й психологічні властивості наших предків.

Передусім вона впливала на родинний устрій слов'ян. Тим часом коли у семітів і нордійців, народів номадів і ловців існував патріархат, у наших предків формою родинного устрою був матріархат, поєднаний з моногамією (одноженством).

Мирні хліборобські заняття сприяли лагідності вдачі українців і загальній інтелігентності їх, бо доісторичний хлібороб мав більш можливостей, ніж пастух або ловець, задумуватись над таємницями природи й людського життя. З цим пов'язана також певна глибина й багатство емоцій естетичних і емоцій кохання. Літописець пише про полян, що вони мали лагідну вдачу. Мандрівники, що побували в ті часи на Україні, відзначають велику гостинність наших предків. Ібн-Даст пише, що слов'яни «гостей шанують і добре поводяться з чужинцями, що шукають у них оборони, і з усіма, хто в них часто буває, не дозволяють нікому зі своїх кривдити і утискувати таких людей. У випадку, як хто скривдить або притисне чужинця, допомогають і боронять...».

Приблизно так само характеризує гостинність наших предків Цисар Маврикій. «Для тих, що їх відвідують, вони ласкаві й зичливі, переводять з місця на місце, куди їм треба. Коли б через недбальство господаря гість потерпів яку шкоду, то той, що передав гостя другому господареві, підняв би війну, бо вони вважають своїм обов'язком помстити кривду гостя».

Чужинці відзначали також добре поводження наших предків з рабами, полоненими. Тих, що попадають до них у полон,— пише Маврикій,— не задержують, як це роблять інші народи, але, призначивши їм якийсь час, лишають їм до вибору, чи захочуть за якимсь викупом вернутись до своїх, чи залишитись з ними як вільні й приятелі.

Про високий рівень мистецьких здібностей старовинних українців дуже виразно свідчать залишки посуду і всякого знаряддя, здоблені прекрасними візерунками. Любили наші предки музику, співи й танки. «Є в них (слов'ян) ріжні кобзи, — пише Ібн-Даст,— гуслі й дудки; дудки довгі, на два лікті, а кобза має вісім струн».

ІДЕАЛ ЛЮДИНИ В ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ КНЯЖИХ ЧАСІВ

В IX ст. серед українців починає ширитися християнство, чому, безперечно, багато сприяли торговельні зносини наших предків з Візантією. Вже в 945 р., під час договору з Візантією частина наших дружинників складала присягу в церкві св. Іллі в Києві. Дружина Ігоря Ольга в 955 р. прийняла св. хрещення. Нарешті, в 988 р. при Володимирі християнство стає на Русі-Україні державною релігією. Це була подія, що мала величезний вплив на всю подальшу історію нашого народу. Особливо великий вплив вона мала на його мораль взагалі і на формування поглядів на ідеал людини зокрема.

Але перш ніж приступити до розкриття цього ідеалу, ми мусимо звернути увагу на те, що християнство в Україні, як і скрізь, набувало національних форм. Абсолютна Євангельська істина сприймалась українським народом відповідно до його психічних властивостей, історії й побуту, що відбилось на релігійних обрядах, моралі і на виховному ідеалі. Християнство не заперечувало всього того, чим жив до прийняття його народ. Воно залишало й освячувало те, що не суперечило його духові. Таким чином вироблявся світогляд, мораль і звичаї, в котрих органічно об'єднувалось євангельське вчення з деякими непротивними йому елементами попередньої національної культури.

Відповідно до цього, довгий час після хрещення Руси серед нашого народу існувала подвійність і в розумінні ідеалу людини. Одна лінія в розумінні його виходила безпосередньо з евангельського вчення, друга була зв'язана з традиціями поганського часу.

Перша відбита в творах церковних письменників княжого періоду, а також в Поученні Володимира Мономаха.

Основна задача церковних письменників полягала в тому, щоб поширювати в народі науку Христову, виховувати його в дусі християнської моралі. Вони несли в народ евангельський ідеал людини.

Основні риси цього ідеалу такі: віра в Бога, відданість волі Його, любов до Бога й ближнього, смиренство, правдивість, любов до Церкви Божої, пошана до старших і батьків...

Віра, надія і любов до Бога передусім виявляються в молитві. Тому наші письменники наставляють своїх читачів, щоб вони ревно молились Богові дома й ходили до церкви...

Відвідуючи Службу Божу, християни мусять любити церкву й монастирі й піклуватися про красу їх, а також з пошаною ставитись до священників і ченців...

Любов до Бога має сполучуватись з любов'ю до ближнього, що виявляється передусім в ділах благодійності, в піклуванні про хворих, убогих, сиріт...

Любов до ближнього має поєднуватись з правдивістю, чесністю, миролюбством, вірністю даному слову...

В чисто евангельському дусі наші письменники вимагають від людини лагідності й смиренства й засуджують гордощі...

За високу чесноту письменники княжого періоду визнавали любов до батьківщини. Щоправда, в ті часи багато на нашій землі було взаємної боротьби, що часто мала підступні форми й призводила до руйнації нашої держави. А проте немало було між українцями тих часів, зокрема між князями, палких патріотів, що боліли долею нашої батьківщини. Зібравшись в Любечі на раду, князі говорили: «Навіщо губимо Руську землю, самі між собою ворожнечу роблячи... Бережімо Руську землю»...

Митрополит, переконуючи Володимира Мономаха залишити облогу Києва, казав: «Молимо тебе й братів твоїх не погубить Руської землі». Почувши це, Володимир розплакався і сказав: «Поістині батьки наші й діди наші збирали Руську землю, а ми хочемо її загубити».

Смерть за рід і землю визнавалась за почесну й славну, за виконання обов'язку перед батьківщиною. «Краще на своїй землі кістками лягти, ніж на чужій землі славним бути»,— написано у Волинському літописі.

Відомий український мандрівник ігумен Данило під час подорожі весь час думає про свою батьківщину і, будучи в Єрусалимському храмі, з великою побожністю ставить свічку за землю Руську та за її князів...

Наскільки ідеал людини, накреслений в творах письменників княжого періоду, реалізувався в житті українського народу до татарської навали? Є всі підстави ду-

мати, що він мав не тільки теоретичне, а й дієво-практичне значення. Про це свідчить передусім той факт, що Київська Русь дала цілу плеяду людей, які були втіленням цього ідеалу. Такими були князі Борис і Гліб, Володимир Святий, Ярослав Мудрий, Володимир Мономах, св. Антоній Теодосій Печерський, митрополит Іларіон, ігумен Данило й багато інших.

Можливо, що найяскравішим прикладом втілення ідеалу людини, створеного письменниками княжого періоду, серед церковних діячів був Теодосій Печерський. Це був один з основників знаменитої Києво-Печерської Лаври. Будучи глибоко релігійним проводячи час в пості й молитві, він був зразком любові до праці...

Втіленням християнського виховного ідеалу серед князів був Володимир Мономах. Він об'єднував у своїй особі глибоку віру й надію на Боже провидіння, мужність лева і християнську лагідність, політичну й життєву мудрість і високу для того часу освіченість з смиренством, надзвичайну працьовитість в розумовій і фізичній праці, високий патріотизм, і надзвичайну хоробрість у боротьбі з ворогами українського народу, доброзичливе ставлення до чужинців, що не шкодили Украні, величність князя відсутність всякої пихи, велику гостинність і християнську милосердність до бідних, старших, хворих і сиріт.

Своєю мужністю і високим духовим аристократизмом Володимир Мономах нагадує Святослава Завойовника. Це — той же тип українського князя, але пройнятий духом християнства. Тому в літописі про Володимира Мономаха сказано: «З нього виходило світло, як від сонця».

Думка про те, що ідеал людини, створений письменниками княжого періоду, реалізувався в житті нашого народу, стверджує також той факт, що тогочасні батьки в своїх заповітах дітям наказують їм, щоб вони наслідували своїх батьків...

Християнські погляди на життя й призначення людини, відбиті в творах письменників княжого періоду, просякали не тільки у вищі прошарки народу, але і в народні маси, стаючи за основу особистої й суспільної моралі.

Вплив на маси морально-християнських і педагогічних поглядів наших старовинних письменників пояснюється цілим рядом причин. Одна з них та, що в старовину не було такого різкого розподілу між різними шарами населення, що особливо різко помічається в нові віки при бюрократичному державному устрої. Правда це не була гомерівська епоха, коли цариці разом з рабинями пряли пряжу, а царські сини пасли скот, коли царі й царевичі після розлуки обнімалися зі свинопасами, сідали з ними за спільну трапезу і по-простому розмовляли з ними. Але дещо близьке до цього було в старовину й на Україні: із «Поучення Володимира Мономаха» видно, що князі Київської Руси не тільки керували своїми господарськими справами, а працювали іноді фізично рядом зі своїми смердами. Зближали князів, бояр і простих вояків також часті походи та спільні банкети на княжому дворі, як про це свідчать билини про Володимира Великого, а особливо поширенню серед українського народу поглядів наших письменників на мораль і виховання сприяли церкви та монастирі. Ролю церкви та вплив її на народні маси в Київський період ні в якому разі не можна порівнювати з її ролею в XIX—XX ст., коли українська церква значною мірою стала знаряддям московського самодержавства, коли відношення духівництва до народніх мас в багатьох випадках набуло формального, бюрократичного характеру. Церква й монастирі в Київській Русі були майже єдиними огнищами освіти. До них тяглися маси українського народу, щоб одержати від них настанови як керівництво в своєму щоденному житті. Література того періоду мала переважно церковно-релігійний характер. Пошана до неї серед народу була дуже висока. «Велика буває користь від книжного вчення,— пише автор «Повісті временних літ.— Книги наставляють і учать іти шляхом покаяння. Ми знаходимо мудрість і воздержання в словах книжних, бо це ріки, що напувають всесвіт, це джерела мудрості, бо в книгах є незмірна глибина, ними ми втішаємося в печалі, вони є уздечка стриманості». (Акад. А. Орлов. Курс лекцій по староруській літературі, ст. 77).

Аналізуючи ідеал людини, відбитий в творах церковних письменників Київської Руси, ми маємо відзначити, що в ньому переважають чисто євангельські риси, що мають загальнохристиянський характер. Особливо це треба сказати про твори таких письменників, як Лука Жидята й Кирило Туровський. Але в декого з письменників цього періоду вже помітний вплив місцевих, українських умов. Найбільшою мірою це стосується Володимира Мономаха, в заповіті якого євангельська мораль переломлюється через призму тогочасного українського життя й органічно сполучується з кращими українськими традиціями.

Але, як ми сказали раніш, поряд з церковним ідеалом в княжий період існував ще ідеал людини, що відбивав переважно місцеві народні традиції. Ми не можемо відновити його з такою чіткістю, як ідеал церковний, бо для цього у нас нема достатніх джерел. Відбиток його ми знаходимо в першу чергу в билинах Київського циклу. Їх забув український нарід, але вони збереглися на далекій півночі в Росії у т. зв. «сказателів». Зрозуміло, що протягом віків вони під впливом місцевої народньої стихії були змінені, але основа їх залишилась незмінною...

Крім билин, у нашому народі існували поетичні твори типу героїчних пісень, що їх співали грецькі рапсоди. Такими українськими рапсодами були бояни, що під акомпанемент гуслів співали на княжих бенкетах. До такого роду пісень-поем належить і «Слово о полку Ігоревім». Цей твір органічно зв'язаний не тільки з психологією українського народу, а й поганськими поглядами наших предків.

Близькість до природи, заснований на ній політеїзм пронизують цілу поему, надаючи їй характеру високої поетичності.

Головний герой поеми князь Ігор — це ідеал хороброго князя-патріота. В ньому відчувається дух князів дохристиянського періоду, зокрема дух Святослава Завойовника. Він їде на бій з половцями, наче сокіл кидається на стаю лебедів. Це герой-лицар, що в самому бою відчуває радість.

Поряд з Ігорем в поемі виступає його дружина Ярославна, втілення кращих рис української жінки. Це вірна й ніжна дружина, що тужить за своїм ладом і хотіла б зозулею летіти до нього. Вона звертається до вітра, до сонця, щоб повернути його. І плач по чоловікові — це одна з найзворушливіших сторінок в історії всесвітньої літератури. Вірністю чоловікові Ярославна нагадує дружину Одисея Пенелопу. Але якою ж холодною здається Пенелопа в порівнянні з українською княгинею!

Ми відзначили, що в «Слові о полку Ігоревім», як і в билинах, відбиті погляди наших предків, що переважно зв'язані ще з дохристиянською традицією. Але це не означає, що вони зовсім не мають в собі християнських елементів. «Слово о полку Ігоревім» повне образів, взятих із поганських вірувань наших предків, але поема кінчається такими словами: «Слава князям та їх дружині, що б'ються за Христа проти невірних орд! Слава князям та їх війську. Амінь!»...

Можна думати, що ці дві стихії, церковно-християнська і світсько-поганська так і не злилися до татарської навали. Але процес злиття відбувався постійно й неухильно. Християнство на Україні поширювалося без насильства і тому прищіплювалося нашому народові повільно. Але тим глибше воно просякало в душу народу, ставало справді його національною релігією.

Так крок за кроком відбулося злиття двох стихій в поглядах і психології українського народу з рішучою перевагою стихії християнської.

Так виробилися наші святочні звичаї, в яких переплітаються старі поганські традиції з християнством, формувався світогляд і народний побут. Так виробився і набув чітких форм ідеал людини, що зрісся з душею нашого народу, увійшов у плоть і кров його і став керівним в особистому й громадському житті народу.

ІДЕАЛ ЛЮДИНИ В ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ НОВОГО ЧАСУ

Після татарської навали українське письменство занепадає. Відновлюється й розквітає воно в XVI—XVII ст. в часи козаччини.

Ми не будемо аналізувати творів окремих письменників цього часу, бо наше завдання полягає лише в тому, щоб подати короткий нарис формування українського ідеалу людини в письменстві і народній творчості. В аспекті цього завдання маю зазначити, що ідеал людини, накреслений в творах письменників княжого періоду, за часу козаччини не тільки залишився в силі, але набув ще чіткіших форм і більшої чинності серед широких мас українського народу. Це ідеал українського патріота, що об'єднував в собі тверду віру в Бога, відданість Церкві і жертвенну любов до Батьківщини. Це той самий ідеал, що накреслений у «Поученні» Володимира Мономаха: та ж сама глибока релігійність, та ж сама безстрашність перед смертю.

Такій близькості ідеалів, властивих двом епохам в історії нашого народу, сприяла подібність між цими епохами з погляду політичного й національного. Як і в

Максим Рильський і Андрій Малишко в центрі групи учасників відзначення 150-річчя від дня народження кобзаря Остапа Вересая в с. Сокоринцях Чернігівської області. Фото, 1954.

княжий період, так і в часи козаччини український народ силою обставин примушений був захищати свою землю від зовнішніх ворогів. Як і в княжі часи, так і тепер, захищаючи себе, він разом з тим захищав своїми грудьми і своєю кров'ю Західну Європу від турків і татар, що без такого захисту заволоділи б Європою і знищили б її культуру. Тільки боротьба українського народу була тепер далеко труднішою і вимагала від нього далеко більшого напруження сил, далеко більше терпінь і кривавих жертв. В княжі часи українці мали свою державу; тепер вони її не тільки не мали, а навіть, будучи силою історичних обставин включені в чужу державу, терпіли від неї найжорстокіші утиски й покривдження національних і загальнолюдських прав. В княжі часи напади кочівників на нашу землю мали взагалі спорадичний характер, і для захисту від них українці мали своє державне військо. В козацькі часи напади татар були майже безперервні, а головне, несподівані, і для захисту від них українці мусили організуватись без участи держави, а іноді навіть всупереч їй.

В княжі часи українська Церква й віра православна не тільки не знали жодних утисків, а навпаки, користалися повною підтримкою держави; за козацьких часів Церква українська й віра православна зазнали упертих і жорстоких переслідувань. Це був тяжкий іспит для нашого народу. І він цей іспит витримав. В жорстокій боротьбі він виявив високу національну й релігійну свідомість і незламну любов до волі. Відданість нашого народу Церкві й Батьківщині підносилася до високого пафосу, що нагадує перші віки християнства. Про це, між іншим, свідчить відозва до української людности в початку XVII ст., що закликала до повстання проти поляків. Там писалося: «Хто хоче за християнську віру й за волю бути посаджений на палю, четвертований і колесований, хто хоче терпіти муки за святий хрест, хай іде в козаки. Не бійтеся смерті, бо вона неминуча».

Закликав своїх дітей не боятись смерті і Володимир Мономах. Але тоді смерть в бою була лише можлива, тепер же вона була майже неминуча і при тому з жорстокими тортурами. Це дійсно героїчний період в нашій історії, якого ми ніколи не сміємо забувати і яким маємо право завше пишатись. Але в такій жорстокій боротьбі за волю український нарід виявив ще одну високу рису, що для вияву її в ті часи, здавалось, зовсім не було умов. Це велика любов до знання і науки і великі здібності до культурної творчості. Раніш ми писали, що ця риса виявилася ще в княжі часи, завдяки чому швидко розвивались на Україні письменство, мистецтво й освіта, і то не тільки серед верхівки народу, а й серед народніх мас. За козацьких часів, незважаючи на утиски з боку поляків і криваві жертви в боротьбі за волю, що, здавалось, забрали від нашого народу всі його сили, ця риса виявилася знову, і то не тільки серед провідної верстви, а й серед широких народних мас. Доказом цьому можуть бути в першу чергу церковні братства, що складалися

переважно із міщан, а проте зробили так багато в галузі розвитку української освіти й науки. В цьому великому культурному рухові брали активну участь і маси козаків, що вміли сполучати в собі лицарську мужність і любов до науки.

Внаслідок цього на Україні в козацькі часи з'явилося багато шкіл, розвинулось письменство, наука й мистецтво. Характерною властивістю культурного руху на Україні за козацькі часи було сполучення елементів Заходу і Сходу. Про це свідчить як письменство того часу, так і мистецтво, і шкільна наука. Українські письменники козачого часу в основному тримаються візантійських традицій і широко використовують грецьких авторів, але поряд з тим вони багато дечого беруть із Заходу.

Напр., Петро Могила грунтовно і ретельно студіював твори Атанасія Великого, а разом з тим багато брав і від західних богословів і охоче писав латинською мовою. Студенти Київської Академії студіювали Платона, Плутарха і Філона Александрійського, а поряд з тим вивчали твори Бруно, Бекона й Декарта. Те ж саме ми бачимо і в мистецтві. Українське барокко в архітектурі являє собою гармонійне сполучення елементів мистецтва візантійського й західнього.

Те ж саме треба сказати й про шкільну освіту. Своїм змістом шкільна наука того часу, маючи в основному релігійно-церковний характер, спиралася на східні, православні традиції, а формою була близька до Заходу. За західними зразками було організовано керівництво школою й структура її, у викладанні, як сказано вище, широко використовувалась латинська мова. Запозичаючи західні зразки, українці не були лише наслідувачами: засвоюючи чуже, вони органічно переробляли його до своїх національних властивостей і потреб. Тому твори українських письменників і вчених XVI—XVII ст. мають оригінальний характер, їх високо розцінювали не тільки українці, а й чужинці. Твори Петра Могили пильно студіювали французькі янсеністи. Мелетій Смотрицький створив для всього східного слов'янства сталу граматичну термінологію. Його граматика зробилась основою всіх пізніших граматик церковно-слов'янської мови. Українські вчені протягом другої половини сімнадцятого й цілого вісімнадцятого століття були справжніми просвітителями Москви. Київська академія була не тільки осередком української освіти, а й духовним вогнищем східних слов'ян взагалі (Едуард Вінтер. Візантія та Рим у боротьбі за Україну, ст. 91). Українська література козацького періоду мала переважно полемічний і догматичний характер. В ній відбита відданість українського народу своїй прадідівській вірі. Таким настроєм пройняті і проповіді і твори Івана Вишенського, що для оборони віри православної залишив Афон і два роки їздив по Україні, вмовляючи своїх земляків бути твердими у вірі.

Але в загальному література XVI—XVII ст. саме через свій переважно полемічний характер не відбила ідеалу людини з такою чіткістю й виразністю, як література княжого періоду. Але діла козацьких часів були сильніші, ніж слова. Цей період нашої історії дав так багато дійсно величних, героїчних постатів, як жоден з інших періодів. Перше місце між ними посідають Богдан Хмельницький, Іван Мазепа і Петро Могила. В своїх особах вони об'єднували палкий патріотизм, високу культурність як синтезу елементів Заходу і Сходу, мудрість, силу волі й непохитну мужність. Але вони не були одинокими. Історія знає багато зразків високих чеснот і серед козацької старшини, і серед простих козаків, і серед селянства. Головні риси їх — висока релігійність, жертвенний патріотизм і безмежна мужність, яка часто викликала розпач у ворогів українського народу.

Цієї мужності не могла зламати Польща, але її зламала своєю підступною політикою Москва. Після Полтавської трагедії занепала віра в можливість існування своєї самостійної держави. Багато наших культурних діячів залишили рідний край і пішли на північ розбудувати там освіту, науку й мистецтво, допомагати в розбудові державного апарату. Між ними було багато таких, що тятлися «за лакімством нещасним», але немало було таких, що, при всій любові до України, не бачили в майбутньому її жодних перспектив.

Зрозуміло, що в таких політичних обставинах підупав настрій і у тих українських інтелігентів, що залишилися на рідній землі, особливо після зруйнування Січі і ліквідації гетьманату. Частина їх просто опустилась, зайнялася дріб'язковими справами, стала «обивателями» типу Івана Івановича й Івана Никифоровича. Про існування у цих людей якихось ідеалів не може бути й мови. Але на Україні залишилась, може, невелика частина інтелігентів, що не зреклася ідеалів, але шукала їх не там, де шукали їх кращі українці XVI—XVII ст.

Підступна московська політика, соціальна неправда, особливо кріпацтво, дріб'язкове життя з його егоїстичними інтересами,— все це спонукувало цих людей вбачати у житті і в практичній діяльності тогочасного суспільства лише «суету сует».

Вони тікали від цієї суети в природу, в світ спокійного споглядання. Таким саме й був наш геніальний філософ Григорій Савич Сковорода (1722—1794 рр.). Він вчився у Київській академії. Після закінчення її він став церковним співаком при російських посольствах. Це дало можливість побувати в різних країнах Західної Європи. Будучи в Німеччині, він слухав філософію Вольфа. Отже, в поглядах Сковороди ми маємо поєднання елементів національно-українських і західних. Але Сковорода, сприймаючи досягнення західно-европейської культури, міцно стояв на грунті українських традицій. Тому його філософічні погляди, з одного боку, стоять на дуже високому рівні, а з другого — відзначаються великою оригінальністю. Можна з певністю сказати, що Сковорода найвидатніший оригінальний філософ не тільки на Україні, але й на цілій Східній Європі.

Його філософія має яскраво виявлений ідеалістично-релігійний характер. На його поглядах видно вплив класичної грецької філософії а також філософії нових часів, особливо Вольфа, але основним джерелом його філософічної системи є Біблія. Він називав її «Божим сонцем», «малим світом».

«Це для мене найкраща книга зі всіх книг,— писав він.— Вона задовольнила мій довголітній голод і спрагу хлібом і водою, солодшими від меду й медової води, Божою правдою й справедливістю».

Біблійним духом пройнята вся філософія Сковороди. Він учить, що Бог є Найвища сила, що діє в природі і людині. Світ складається з трьох світів: великого, малого й символічного. Великий світ, або космос — це природа, малий — людина, символічний — Біблія. Але в кожному з цих світів діє Бог як вічний Абсолютний Дух. Як послідовний ідеаліст, Сковорода визнає рішучу перевагу духа над матерією...

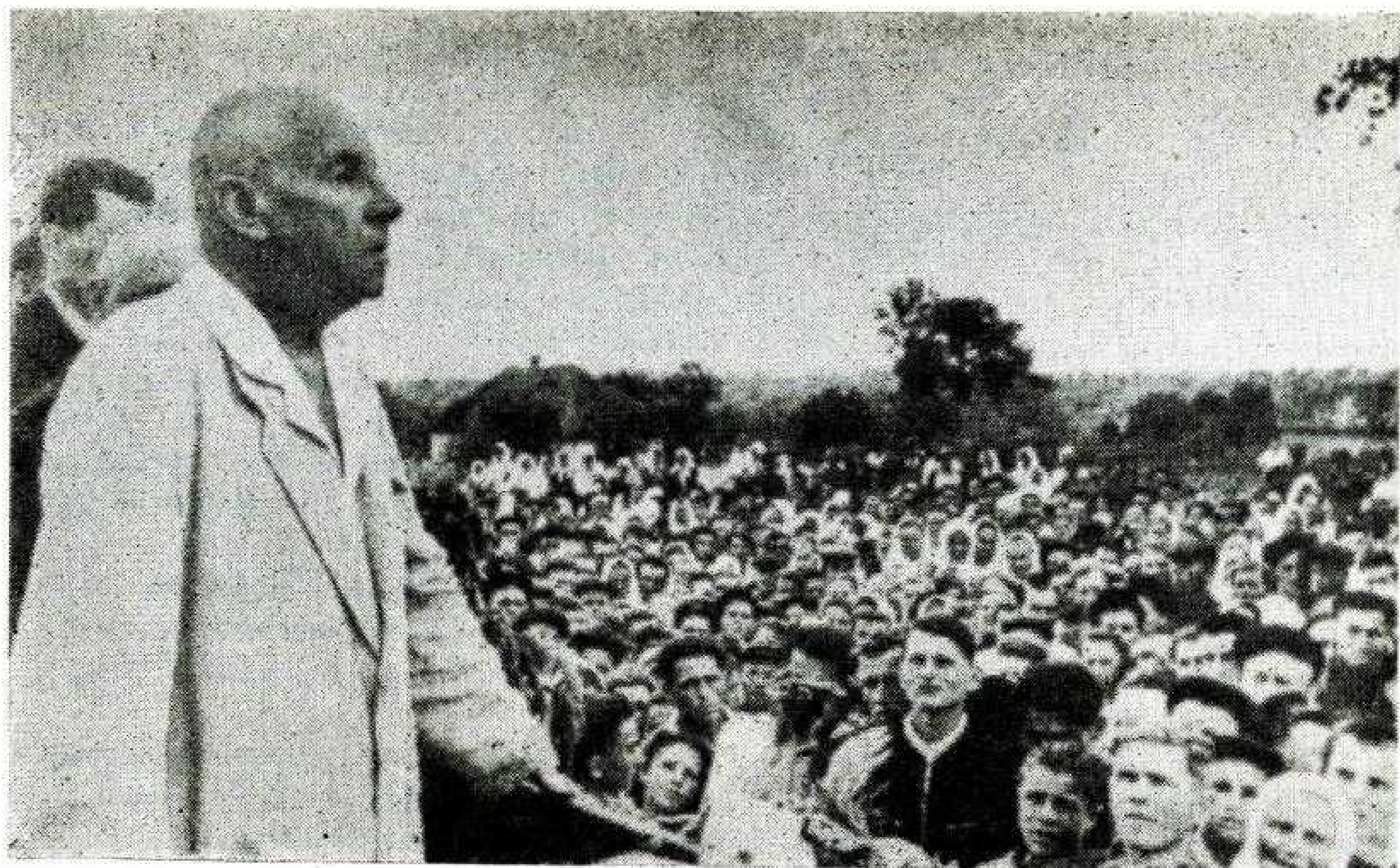
Сковорода мав великий вплив на українську літературу кінця XVIII і першої половини XIX ст. Майже на всіх творах цього періоду лежить відбиток Сковородинського добросердечного квієтизму. Ми не будемо зупинятися на творах кожного з письменників цього періоду, бо це одібрало б у нас багато місця. Коротко згадаємо лише деякі з них.

Передусім великий вплив Сковороди помітний на творах Котляревського. Його «Наталка Полтавка» і в характері героїв, і в окремих сценах відбиває погляд Сковороди. Котляревський включив в свою п'єсу навіть цілі вірші, складені Сковородою. («Всякому городу нрав і права»).

Головна героїня п'єси Котляревського Наталка втілює в собі риси традиційного українського ідеалу дівчини, що співпадають з ідеалом, створеним Сковородою: глибоку релігійність, любов і пошану до матері, щиру добросердечність, скромність, пошану до старших, вірність у коханні. Але ця зворушливо мила дівчина в ім'я спокою своєї матері зовсім не бореться за своє щастя, хоч має на це право, і тільки випадок рятує її від нещасного одруження. Фактично в «Наталці Полтавці» нема негативних персонажів. Виборний і Возний виступають такими в початку п'єси, а потім під впливом голосу сумління вони стають на вірний шлях у відношенні до Наталки і Петра. Тому то основна ідея п'єси — «полтавці добрі люди». Вся п'єса пройнята духом миру, лагідності, побожності, що відповідає українським традиціям і поглядам великого філософа Сковороди. Цим можна пояснити той факт, що вже півтораста років вона не сходить з української сцени і до сліз зворушує глядача.

Такий же вплив Сковороди з властивим йому квієтизмом помітний і на творах Квітки-Основ'яненка; особливо на його повістях. Герої останніх — прості, але глибоко релігійні й моральні люди, близькі до природи, вірні традиціям свого народу.

Вплив Сковороди поширився частково і на деяких письменників другої половини дев'ятнадцятого сторіччя. Він частково відчувається в творчості Марка Вовчка, а особливо в творах Глібова. Його вірші пройняті ніжною елегійністю, що викликана спогляданням рідної природи. Навіть байки Глібова пройняті духом християнської лагідності. Він не засуджує гостро людських хиб, а лагідно, з любов'ю повчає своїх читачів. Було б виявом душевної грубості й нечулості засуджувать, а тим більше висміювать твори, вбачаючи в них лише примітивізм і хуторянщину. Вони мають в собі дуже багато людяного і з цього погляду стоять як типи незрівнянно вище, ніж сучасні бізнесмени, що в гонитві за матеріальними благами загубили людські риси спустились до стану хижих тварин. Але разом з тим ми мусимо сказати, що Сковородинський ідеал людини, при всій його змістовності й піднесеності, не може за-



Максим Рильський виступає перед земляками. Фото, 1955.

довольняти сучасного українця — патріота своєї Батьківщини. Люди типу Петра із «Наталки Полтавки» або Василя із «Марусі» Квітки-Основ'яненка, при всій своїй любові до України, не виборюють для неї волі. Для цього потрібні люди типу Богдана Хмельницького, Богуна, Нечая, Наливайка, що поєднували в собі глибоку релігійність, принциповість і високу моральність з непереможньою мужністю і силою волі.

Іншим духом повіяло в українській літературі, коли виступив зі своїми геніальними творами великий Кобзар Тарас Шевченко. Він як ніхто з наших письменників, зв'язаний найміцнішими зв'язками з масами українського народу та його традиціями. Історія Шевченка — це є історія України. Він показав напрямні, якими має розвиватись подальша наша історія, і тому, коли його називають пророком, то це не тільки образний вираз, а й точне визначення ролі Шевченка в історії нашого народу.

Ще з молодих років він впоїв в себе кращі традиції, що міцно трималися серед нашого селянства, і в своїй геніальній творчості підніс їх на вищий рівень. Тому ідеал людини, як він виявляється в творах Шевченка, своїм корінням входить у далеке минуле України і в той же час відповідає завданням, що ставить перед нами новий час.

Основна риса його, як це було в княжі і козачі часи,— це глибока релігійність. Вся творчість Шевченка пройнята духом християнської релігії. Але, крім того, в «Кобзарі» є декілька творів, написаних на релігійні теми, є віршовані переклади псальм. Всі вони відзначаються високим релігійним піднесенням, а деякі навіть нагадують молитви або релігійні гімни. З вірою в Бога у Шевченка з'єднується палка любов до України. Коли він каже: «Я так Україну люблю... за неї душу положу», то це не є пишна, гучна фраза,— це вияв безмежної палкої любові, тієї самої любові, що із-за неї в XVI—XVII ст. наші предки без страху йшли на муки й на смерть...

Всупереч Сковородинському квієтизму, Шевченко закликає своїх земляків до боротьби з ворогами, до повстання проти поневолювачів і катів українського народу:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.

До боротьби за волю він закликає не тільки своїх земляків, а й народи Кавказу, що їх в ті часи Москва, не жаліючи крови «людей муштроних», намагалася перетворити в своїх рабів.

Борітеся, поборете,
Вам Бог помагає,—

звертається Шевченко до вільнолюбивих лицарів Кавказьких гір. Взагалі, незважаючи на те, що на землі панує неправда, захланність і криваве насильство, Шевченко вірить, що кінець кінцем правда переможе.

Ми віримо Твоїй силі
І слову живому:
Встане правда, встане воля
І тобі одному поклоняться всі язики
Во віки і віки.

Майбутнє суспільство наш Кобзар уявляє як велику вільну сім'ю, в якій забудеться «срамотня давняя година», де люди як брати «обнімуть найменшого брата», де «усміхнеться заплакана мати», де «оживе добра слава, слава України і світ ясний невечерній тихенько засяє»...

Своєю творчістю і своїм життям, як справжній пророк, Шевченко показав на майбутнє шляхи політичного і культурного розвитку України.

В галузі політики — це шлях боротьби за самостійну Українську державу, бо — з одного боку,— тільки «в своїй хаті своя й правда, і сила, і воля»,— а з другого,— без боротьби воля не дається.

В галузі культури — це шлях творчості на засадах любові й пошани до кращих національних традицій і органічного засвоєння кращих надбань чужинних культур.

Шевченко гостро засуджує тих, що женуться і, як мавпи, засвоюють навіть без розуміння чуже і з дурним презирством ставляться до свого національного. Він дає нам мудру пораду:

Не дуріте самі себе,
Учітесь, читайте,
І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь,
Бо хто матір забуває,
Того Бог карає,
Того діти цураються,
В хату не пускають.

Ставлення Шевченка до українських традицій в найменшій мірі не було рабським: він любив їх, але не фетишизував. В минулому України він бачив не тільки добре, а й зле. Добре — це передусім непохитна віра в Бога і жертвенна любов до своєї батьківщини,— риси кращих людей минулого; зле — це розбрат і зрада батьківщини,— риси «ляхів-срібляників» і всяких перевертнів.

Письменники післяшевченківського періоду частково розвивали його ідеї, а частково відступили від них. Але цей відступ був інший, ніж відступ Сковороди від ідей козачого періоду нашої історії. Сковорода відмовився від усякої боротьби — політичної і соціальної, шукав спокою душевного і закликав до цього своїх земляків. Письменники післяшевченківської доби, йдучи за Шевченком, боролися самі й закликували інших боротися проти неправди, що діялася українському народові. Але це була боротьба майже виключно соціально-економічна. Наші письменники обурюються проти експлуатації українського селянства, зображують злидні й темряву, в яких воно живе, але вони не підносяться до думки про політичну волю, про самостійну Українську державу. Їм не вистачало сміливості й високого лету думки, що властиві були Шевченкові. Винятком з цього були найвизначніші письменники післяшевченківської доби: Франко, Леся Українка, Олесь.

Друге відхилення письменника названого вище періоду від Шевченка і від наших кращих традицій має світоглядовий характер. Починаючи з княжої доби і кінчаючи Шевченком, наші письменники стояли на засадах ідеалістичного світогляду. Багато наших письменників післяшевченківського періоду відійшли від цих засад. Оскільки віра християнська була найважливішим чинником в житті нашого народу, то тому відхід наших письменників від релігії був разом з тим відривом від народніх мас, що після московського поневолення міцно трималися національних традицій. З цього погляду не так характерні Панас Мирний, Борис Грінченко, Кропивницький і Карпенко-Карий, навіть не Коцюбинський, що вчився у духовній школі. Найбільш характерний Нечуй-Левицький, що вийшов із духовної родини, закінчив Київську духовну академію, яка з погляду міцності релігійного духу стояла вище інших академій в дореволюційній Росії, а особливо академії Московської. І все ж таки в творах не видно навіть, щоб він надавав релігії такої ролі, яку вона дійсно має в житті народу. В своїй великій повісті «Старосвітські батюшки й матушки» він виступає майже виключно як етнограф, що описує зміни в побуті і поглядах сільського духівництва після знесення кріпацтва.

Такий відхід наших письменників від релігійних і політичних традицій свого народу великою мірою пояснюється шкідливим впливом Москви. Це стосується в першу чергу московської політики на Україні. Вона була значно хитріша й підступніша, ніж політика поляків, і мала значно більші досягнення щодо поборювання політичної і національної свідомості українців. З цією метою вони застосовували найрізноманітніші засоби: кривавий терор, каторгу, а особливо перетягнення наших людей на свою службу. Переходили українці і на польську службу і потім часто ставали катами українського народу. Але це майже виключно була шляхта, українські магнати. До них поляки ставилися, як до рівних, але вони з презирством дивились на «хлопів» і навіть на інтелігенцію, що вийшла з народу, і не давали їм ходу на державній службі. Інше ставлення до українців у москалів. Придушуючи в українців національну культуру і свідомість, вони ще в XVII і XVIII ст. перетягали до себе на службу здібних українців незалежно від станового походження і ставились до них не гірше, ніж до росіян, а іноді навіть давали їм перевагу перед останніми. Тому маса української інтелігенції тяглася на північ, особливо в Петербург. Протягом дев'ятнадцятого й початку XX ст. в Петербурзі по різних державних установах було повно українців. Про це писав і Шевченко. Більшість цих «земляків», що служили Москві, були переконаними прихильниками «Єдиної неділимої Росії», хоч дехто з них і зберігав ще сентимент до України, себто до її пісень, побуту, звичаїв і т. інше. Такі настрої панували й серед більшости інтелігенції, що жила на Україні. Вона в більшості своїй навіть не помічала, як Москва підступно експлуатує Україну й русифікує її. Українські письменники як найсвідоміші представники українського народу бачили підступність московської політики, але й над ними тяжіли загальні настрої нашої інтелігенції. Вони, за дуже невеликими винятками, не могли піднестися до думки про самостійну Українську Державу. Вона здавалася їм утопією. Тому гасло Шевченка — «в своїй хаті своя правда, і сила, і воля» згубило для них свою актуальність, вони прагнули лише до культурної автономії, до того, щоб Україна мала свою школу, пресу і театр.

Не менш шкідливий вплив мала Москва й на ідеологію наших письменників. Реформи Петра були раптовим відривом російського народу, і в першу чергу російського дворянства, від традицій минулого в галузі державного устрою, церковного життя, побуту і т. інше. Петро, залишаючись по суті азійським деспотом, захотів раптом перетворити дику відсталу Московщину на передову європейську країну з колегіальними реформами управління, з модерним військом, з європейськими культурними закладами й звичаями. Свої реформи він провадив з азіатською жорстокістю: рубав голови стрільцям, сам обрізував бороди своїм боярам, завів «ансамблеї», на які неодмінно мусіли були з'являтися бояри зі своїми жінками й дочками. Він переніс столицю з Москви на болотяне гирло Неви, збудувавши її на кістках сотень тисяч українських козаків.

Реформи Петра призвели до швидкого поширення Російської імперії, але дуже згубно відбились на духовому, зокрема релігійно-моральному стані її інтелігенції. На довгий час вона стала мавпою Європи. Будучи відірваним від народу та його традицій, російське дворянство XVIII-го і початку XIX ст. всіма силами намагалося наслідувати моди Західної Європи. Наслідувались моди в одежі, в манерах, в побуті, а також в поглядах. Найновіші, часто не перевірені в науці, літературі й філософії течії швидко знаходили для себе прихильників серед російської інтелігенції, прихильників сліпих, безкритичних. Ці течії, не маючи грунту ні в історії, ні в психології народу, швидко зміняли одна другу. Так, наприклад, в сорокових роках модною течією було гегеліянство, яке потім швидко змінилось матеріалізмом, і то в найгрубішій його формі, якою був матеріалізм Фохта і Молешота. Так з'явився в шістдесятих роках російський нігілізм, що заперечував церкву, релігію, мораль, заперечував все духовне і визнавав лише матерію. До речі, російський нігілізм дуже влучно відбитий у романі Тургенева «Батьки й діти».

Одночасно з захопленням матеріалізмом серед російської інтелігенції шириться таке ж безкритичне захоплення модними тоді соціалістичними течіями. Спроба пристосувати їх до російських умов дала в своєму наслідку т. зв. народництво, що потім перетворилося в есерівщину. Але в вісімдесятих і дев'ятдесятих роках з'являється нова мода — захоплення марксизмом, а разом з тим створюється й партія соціалдемократів. Так на грунті нігілізму створився большевизм. Але не минули дореволюційну Росію й інші модні європейські течії. В початку XX ст. швидко шириться ніцшеянство. Воно набуває в Росії найпотворніших форм, що, між іншим, було від-

бито в зоологічно-порнографічних романах Арцебашева: «Санін», «У последней черти», в яких виведені як герої розгнуздані самці.

Всі ці різноманітні течії відбились і на українській інтелігенції, що вчилась в російських школах, читала російські книжки й газети, брала участь в російських політичних організаціях. Були у нас, як і в росіян, свої народники, свої есери й есдеки і свої ніцшеянці.

Відбились ті течії в більшій або меншій мірі і на наших письменниках. Менше відбились вони на тих, хто був безпосередньо зв'язаний з народом. Такими були Глібов, Марко Вовчок, Нечуй-Левицький, Панас Мирний. Більше вони відбились на письменниках, що відійшли від народу та його традицій. Таким в першу чергу був Володимир Винниченко, що об'єднав у своїй особі матеріаліста, атеїста, соціаліста, марксиста й ніцшеянця. Це був честолюбець, який спочатку очолював український національний уряд, а потім пішов на високу посаду до большевиків. (Щоправда, коли він побачив, чим у них пахне, то зразу ж утік за кордон.).

В письменстві він виявив безперечний талант, а разом з тим і не меншу аморальність. Деякі з його творів («Шаблі життя», «Чесність з собою» та інші) дуже нагадують подібні ж твори Арцебашева. Вплив їх на читача — виключно негативний, розкладницький.

Все це дає право твердити, що про виховний ідеал в творах письменників післяшевченківської доби, за винятком Марка Вовчка, Франка, Лесі Українки і Олеся, не може бути мови. Тим більше не може бути мови про якісь нові риси цього ідеалу в порівнянні з попередніми періодами в історії нашого письменства і з народною творчістю. Дуже характерне те, що, коли наші письменники післяшевченківського періоду хотіли змалювати ідеал українця або українки,— вони звертались до минулого нашої Батьківщини. Так зробила Марко Вовчок, що в своїй прекрасній повісті «Маруся» вивела дійсно героїчне дівчатко, що жертвує своїм життям за українську ідею. Так зробив Іван Франко в своїй історичній повісті «Захар Беркут», де в особі самого Беркута, його сина Максима та дівчини Мирослави виведені дійсно героїчні постаті, що мусять бути зразками для нашої молоді. До речі, слід зазначити, що наша критика й досі належно не оцінила цієї прекрасної повісті великого українського письменника.

Всім сказаним вище ми не хочемо знецінити таких письменників дореволюційного часу, як Нечуй-Левицький, Панас Мирний, або Коцюбинський. Вони будили серед українців національну свідомість, любов до рідного слова, боролись проти економічного гніту, що існував тоді на Україні. І в цім їх велика заслуга перед українським народом. Але разом з тим ми хочемо вказати на те, що вони відступили від деяких основних ідей Шевченкової творчости і тому дали дуже мало щодо розкриття українського християнського виховного ідеалу.

В той час, коли більшість наших письменників післяшевченківського періоду відійшли від національних традицій, особливо в галузі релігії, вірним їй залишився Константин Ушинський (1824—1870). Це найбільший, найвидатніший педагог на терені царської Росії. Писав він, як відомо, російською мовою, але з походження був українцем і, подібно до Гоголя, мав українську душу. В своїх педагогічних поглядах він близько стояв до найвидатніших европейських педагогів: Руссо, Песталоцці, Дістервега та інших. Багато він також взяв від англійських психологів-емпіриків. Але його педагогічна система має цілком оригінальний характер.

1. Основне завдання освіти й виховання за Ушинським — виховати всебічно розвинену людину. Найважливішою засадою виховання є ідея народности. «Єсть єдиний, — пише Ушинський, — тільки єдиний спільний для всіх природжений нахил, на який завше може розраховувати виховник. Це те, що ми називамо народністю. Як нема людини без самолюбства, так саме нема людини без любови до батьківщини, і ця любов дає виховникові певний шлях до серця людини й могутню підпору в боротьбі з її поганими особистими й родинними нахилами». Всяка жива історична народність є найвище і найкраще створіння Боже на землі, і вихователеві тільки залишається черпати з цього багатого й чистого джерела.

Істота народності — в мові. В ній відбиваються природа, серед якої живе народ, його історія, здобутки культури, психологічні властивості й світогляд.

«Мова є,— пише Ушинський,— найважливіший, найповніший і наймїцніший зв'язок, що поєднує минулі, сучасні й майбутні покоління в велике історичне, живе ціле. Вона не тільки виявляє собою життєдіяльність народу, а є сама це життя. Коли щезне народня мова, народу більше нема».

2. Друга основа виховання — це релігія. Школа має виховувати глибоко віруючих християн. Звертаємо увагу читачів на цю тезу в педагогічній системі Ушинського. Коли він так писав про основи виховання, в Росії серед інтелігенції ширився нігілізм, себто матеріалістична й атеїстична течія, що заперечувала всякі традиції, особливо традиції релігійно-моральні. Відомо, яку велику роль відігравали в Росії модні ідеологічні течії. Тиск їх на суспільство був такий великий, що інтелігенція перебувала під справжнім терором модних течій. Людину, що мала свої погляди й насмілювалась іти проти моди, називали всякими зневажливими іменами, включно до назви божевільний, від неї з презирством відвертались. Дивись, між іншим, трагікомедію Грибоєдова «Горе від розуму», герой якої Чацький повстав проти моди і тому був визнаний за божевільного й залишився самотнім.)

Тому ми мусимо дивуватися мужності Ушинського й самостійності його поглядів, коли він в часи панування матеріально-атеїстичної моди рішуче виступав за релігію як основу виховання молоді. Крім мужності, це свідчить також і про його власну глибоку релігійність.

3. Третя основа виховання за Ушинським є наука. Школа мусить не тільки давати учням знання, а й розвивати в них пам'ять, творчу фантазію, логічне мислення.

4. Четверта основа виховання — праця розумова й фізична. Ушинський розрізняв вільну працю й рабську роботу. Друга знижує гідність людини, перша дає моральне задоволення. В дусі саме такої праці і слід виховувати дітей, розвиваючи в них ініціативу і активність. Звертаю увагу читачів, яка велика подібність існує в поглядах на працю в творах Ушинського і в українських народних піснях. (Дивись розділ: «Ідеал людини в українській народній пісні».)

З поглядами на роль праці у вихованні в Ушинського зв'язані погляди на щастя. Він пише: «Виховання, коли воно хоче щастя людині, повинно виховувати її не для щастя». Зовні парадоксальна, а насправді глибока і цілком правдива думка. Егоїст, що прагне до особистого щастя і тільки думає про нього, ніколи не може бути щасливим. Життя його буде беззмістовним і повним розчарувань. Навпаки, людина, що до самозабуття віддається якійсь ідейній роботі, чи то громадській, чи науковій, чи мистецькій, матиме моральне задоволення навіть при тяжких зовнішніх умовах життя.

Все сказане вище дає нам право вбачати в Ушинському видатного українського педагога, що, стоячи на засадах кращих українських традицій, розвинув і поглибив їх.

Після лютневої революції 1917 року на Україні високо підноситься хвиля національної свідомости. Організуються різні українські товариства, що ставлять своїм завданням розвиток української культури, по цілій Україні провадяться курси перекваліфікації вчителів, школа переходить на викладання українською мовою замість російської, розгортають діяльність «Просвіти», широко розвиваються українські видавництва, з'являються нові газети й журнали, засновуються численні кооперативи. Почала розцвітати пишними квітами й наша література. Виступає зі своїми творами високоталановитий Тичина («Соняшні кларнети»), що в них в чудесній гармонії сполучується дух київської старовини зі світлими надіями на майбутнє. Виступають високоталановиті поети: Рильський, Філянський, Зеров, Филипович. Можна з певністю сказати, що коли б ці поети й далі могли свобідно говорити, вони дали б нашому народові високомистецькі твори, прекрасні за своєю формою й високі за своїм змістом, що вони б збагатили український виховний ідеал новими високовартісними рисами...

Остання війна принесла з собою широку хвилю еміграції з-під «совєтських теренів», переважно з України. Вирвавшись із страшної совєтської неволі, українці швидко організувались і розгорнули широку культурну роботу. Засновані були численні гімназії, відновили свою роботу перенесений з Праги Український Вільний Університет і Подебрадська сільськогосподарська Академія, перетворена на еміграції в Український Технічний інститут, заново були засновані Висока Економічна Школа і Богословська Академія, відновлене було Наукове Товариство імені Шевченка і засновано Українську Вільну Академію Наук. Але справа не лише в кількості заснованих на еміграції шкіл і наукових закладів,— справа у високій якості їхньої роботи. Незважаючи на тяжкі умови емігрантського життя, наші високі школи зуміли поставити навчання не гірше, ніж воно провадиться в чужих школах, наші науковці за короткий час написали численні коштовні роботи в галузі історії, літератури, археології, педагогіки й психології, мовознавства, геології і т. інше. Частина цих робіт з'явилась друком, але більшість їх, на жаль, ще залишається в рукописах. А голов-

Максим Рильський, з сином Богданом, дружиною Катериною Миколаївною та Михайлом Стельмахом. Уфа. Фото, 1942.

не те, що ці роботи продовжують традиції добольшевицької української науки, поглиблюють і поширюють ті проблеми, над якими вона працювала.

Великі досягнення має на еміграції й наше музичне, вокальне й інструментальне мистецтво. Плекаючи національну пісню, наші композитори, диригенти й співці не цураються і західноєвропейської музики, виявляючи при цьому великий хист і високу культуру. Особливо вславились в Європі й Америці наші хори бандуристів. Їх великий успіх доводить, що наша народня пісня може стати одним з найдорогоцінніших скарбів в скарбниці всесвітньої культури, підносячи нашу національну гідність серед народів світу.

Значні досягнення мав на еміграції й український театр. Можна без перебільшення сказати, що жоден нарід на еміграції не виявив такої енергії й продуктивності в шкільництві, науці й музичному мистецтві, як українці.

Але цього не можна сказати про українське красне письменство. Воно пішло шляхом, що його так гостро засуджував Шевченко,— шляхом мавпування західних модних течій і огидного паплюження свого минулого. На адресу його в літературній критиці посипались лайливі епітети, взяті із большевицького лексикона: «просвітянщина», «хуторянщина», «грінченківщина» та інші.

Особливо дісталось від еміграктської критики Кащенкові, цьому натхненному українському патріотові, знавцеві нашого минулого. З нього наші емігрантські критики зробили безталанного примітивіста, твори якого можуть задовольняти лише людей відсталих, позбавлених будь-якого естетичного смаку.

Натомість українські письменницькі об'єднання поставили собі завдання створити «велику літературу», що стояла б нарівні літератур передових народів Заходу.

Які ж наслідки цих широких прокламацій? Наслідки дуже слабі: вони не можуть іти в аж ніяке порівняння з тим, що дала українська наука на еміграції. В мавпуванні західних літературних форм українські письменники-емігранти дійшли до скрайнього блюзнірства. Як на приклад цього можна вказати на «Божественну лжу» Ігоря Костецького, що нагадує собою маячення божевільного. Формі відповідає і зміст. Твори якраз таких письменників, що їх вихваляє критика, мають аморальний, а іноді й порнографічний зміст. В деяких з них ганебно знеславлюється наше минуле і навіть наші кращі діячі. Так, наприклад, Домонтович * в своїх спогадах

* Домонтович — псевдонім письменника, літературознавця і етнографа В. П. Петрова (1895—1969).— Прим. ред.

«Болотяна люкріза» нахабно знеславлює наших поетів і письменників. За його словами, Олесь,— не поет, а тільки ветеринар, його вірші не мають аж ніякого відношення до поезії; Коцюбинський — недоучка, що вчився в Шаргородській бурсі і був вигнаний з духовної семінарії; Вороний — дивак, що вдавав з себе поета і для цього носив довге волосся й широкий бриль. Не вистачало лише, щоб не визнати за поетів Шевченка й Франка й починати украінську літературу з Домонтовича, Косача, Ігоря Костецького.

Зрозуміло, що нічого вартісного щодо зрозуміння українського виховного ідеалу емігрантські письменники, і в першу чергу ті, що їх підносить на високий п'єдестал критика, не дали. Навпаки, як позитивних героїв в своїх творах вони виставляють аморальних потвор. Так, наприклад, Косач в своєму претенсійному й хворобливо-антихудожньому оповіданні виводить як героїню жорстоку повію, що з насолодою своїми і чужими руками вбиває жертв, що попались до її рук, співає російсько-большевицькі пісні, поводить себе як останній хуліган. Винятком серед цих письменників і розкладників можна визнати Юрія Клена, Мосендза, Федора Дудка і декілька ще молодих письменників. Але їх емігрантська критика або обходила мовчанкою, або згадувала лише після смерті, як це було з Юрієм Кленом.

Будемо сподіватись, що в недалекому майбутньому із нашої молоді вийдуть високоталановиті письменники, що, виконуючи заповіт Шевченка «і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь», створять дійсно велику літературу й виведуть у ній постаті, як виховний ідеал для нашої молоді. А можливостей для цього у наших письменників багато. В нашому недавньому минулому дійсно так багато героїчного, так багато величних постатей, що письменникові залишається лише зібрати історичний матеріал і правдиво відобразити ці постаті, щоб дати високі зразки для виховання молоді. Хіба не можуть бути такими постатями герої Крут і Базару, члени СВУ або наші священники, митрополити і єпископи, що подібно до мучеників перших віків християнства свідомо йшли на муку і смерть? Хіба мало справжніх героїв серед вояків УПА?...

СУЧАСНІ ЗАВДАННЯ ОСВІТИ Й ВИХОВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Вище було зазначено, що вірний шлях розвитку народу полягає в тому, що нові покоління, сприймаючи культурні здобутки попередніх поколінь і зберігаючи національні традиції, рухають свою культуру вперед, вносячи в неї нові надбання. Це повною мірою стосується й до виховання молоді.

Виховуючи її в пошані до кращих національних традицій, в той же час требаураховувати завдання сучасності.

Розв'язуючи питання про цілі виховання сучасної української молоді, ми мусимо рахуватись не лише з нашими традиціями, а з тими завданнями, що ставить перед нами сучасне й майбутнє, а також прийняти до уваги психічні властивості нашого народу, як позитивні, так і негативні. Перші треба розвивати, другі усувати або принаймні ослаблювати.

ЗАВДАННЯ, ЩО СТОЯТЬ ПЕРЕД УКРАЇНСЬКИМ НАРОДОМ

Протягом всієї своєї історії український народ боровся за самостійну державу. Титанічними зусиллями він боронив себе і всю Європу від диких кочівників зі Сходу. Але сили його надломились. Українська держава розпалась, а далі весь український нарід опинився в чужому ярмі. А проте він не припинив своєї боротьби за волю й незалежність. Були моменти, коли в цій боротьбі об'єднувався майже весь народ, як це було за часів Богдана Хмельницького. Були моменти, коли народні маси підупа-

дали духом і мирились зі своїм рабством. Але в ці чорні години за волю народа боролись його кращі сини. І не було в нашій історії жодного моменту, щоб ця «боротьба» зовсім припинилась.

Отже, перше завдання, що стоїть перед українським народом,— об'єднатися в цій боротьбі і здійснити віковічне прагнення до державної і національної самостійності. Друге завдання — відбудувати Україну, що лежить в руїнах, збудувати фабрики й заводи, розвинути й розгорнути промисловість, сільське господарство й торгівлю. Третє завдання — піднести на високий рівень свою духовну культуру, освіту, науку й мистецтво, стати врівень з передовими народами Європи й Америки.

Для досягнення цих завдань потрібне, з одного боку, велике напруження сил народніх, а з другого — певні психічні здібності.

Але народи ніколи не жили ізольовано. Вони завше мали ті чи ті політичні, культурні стосунки з іншими народами. Китайці колись відділились від усього світу великим муром, але він був проламаний. Зв'язки між народами особливо стали міцними й різноманітними в наші часи.

Тому жоден народ, жодна держава не можуть тепер ставити або розв'язувати будь-які важливі проблеми, чи політичні, чи культурні, не ураховуючи прагнень інших народів.

Мало того — кожну важливу проблему розвитку окремого народу тепер можна вірно розв'язати, лише ураховуючи тенденції світової політики.

Григорій ВАЩЕНКО

ВИСОКИЙ СПІВ

Пам'яті Остапа Вересая

Чи в місті Глухові на ринку,
Де скрип возів і людський грім,
Чи серед степу на спочинку
Удвох з поводирем малим,

Чи у компанії корчемній,
Голоти радості сумній,
Підвівши вгору очі темні,
Кобзар підносив голос свій.

Співав про втечу із Азова,
Про удову та трьох синів...
Немов самого серця мова,
Лунав його високий спів.

А то заводив жартівливу,
Або глибоко жарт влучав,
Коли дворяночку пестливу
Бичем нещадним він шматав.

Була, проте, у нього пісня
Своя, улюблена, одна.
Погрози й кари лиховісні
Йому приносила вона.

Співав — душа сама співала,
Співав — народ співав то сам,
Що кривда скрізь запанувала,
Що правду віддаю панам.

Співав, похилий, нездужалий,
Співав — і серцем молодів,
Співав — і люди оживали,
Співав — і ріс народний гнів.

Співав — і йшла луна по хатах,
Як вічовий великий дзвін.
Ножем неситих і багатих
Разив у саме серце він.

І вірив він: хай кривда кряче,
Проте ж настане правди час...
Він бачив те, Остап незрячий,
Що зрячий оспівав Тарас.

1953

Максим РИЛЬСЬКИЙ

НАРИСИ, ЕТЮДИ

ЛЕГЕНДИ ПРО МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

З найдавніших часів кожен нарід створив сотні легенд, особливо про своє історичне минуле, про своїх героїв, багатирів, видатних діячів. Поминувши легенди апокрифічного характеру, згадаємо, що український нарід створив безліч легенд, які втілились також в форми дум, історичних пісень, переказів. З історичного минулого маємо думи про Олексу Довбуша, Максима Залізняка, Устима Кармелюка, про Богдана Хмельницького, про Кирила Кожум'яку та ін.

А скільки легенд створив наш нарід про Тараса Шевченка, Котляревського, борця Івана Піддубного, Григорія Сковороду. Багато народніх легенд лягли в основу видатних творів літератури. Використовуючи їх Т. Шевченко, і Квітка-Основ'яненко, і Леся Українка та інші.

Максим Рильський теж належить до найвидатніших діячів нашої сучасності. І хоч він останнім часом написав на замовлення влади багато пропагандивних творів, проте його талант створив безліч і непроминальних творів. Досить згадати, що його книжки друкувались 112 разів українською мовою, а за його редакцією вийшло понад 400 різних видань. Дякуючи Максимові Рильському було реабілітовано цілу низку репресованих письменників. Ніхто не написав стільки як М. Рильський. Писав також поезії, присвячені рідній мові. Він був надзвичайно доброю людиною і помагав навіть людям, які писали про нього злобні й безпідставні наклепи у пресі, коли вони, потрапивши самі в біду, зверталися до нього. Помагав, не зважаючи на те, що він сам пробув півроку в ув'язненні.

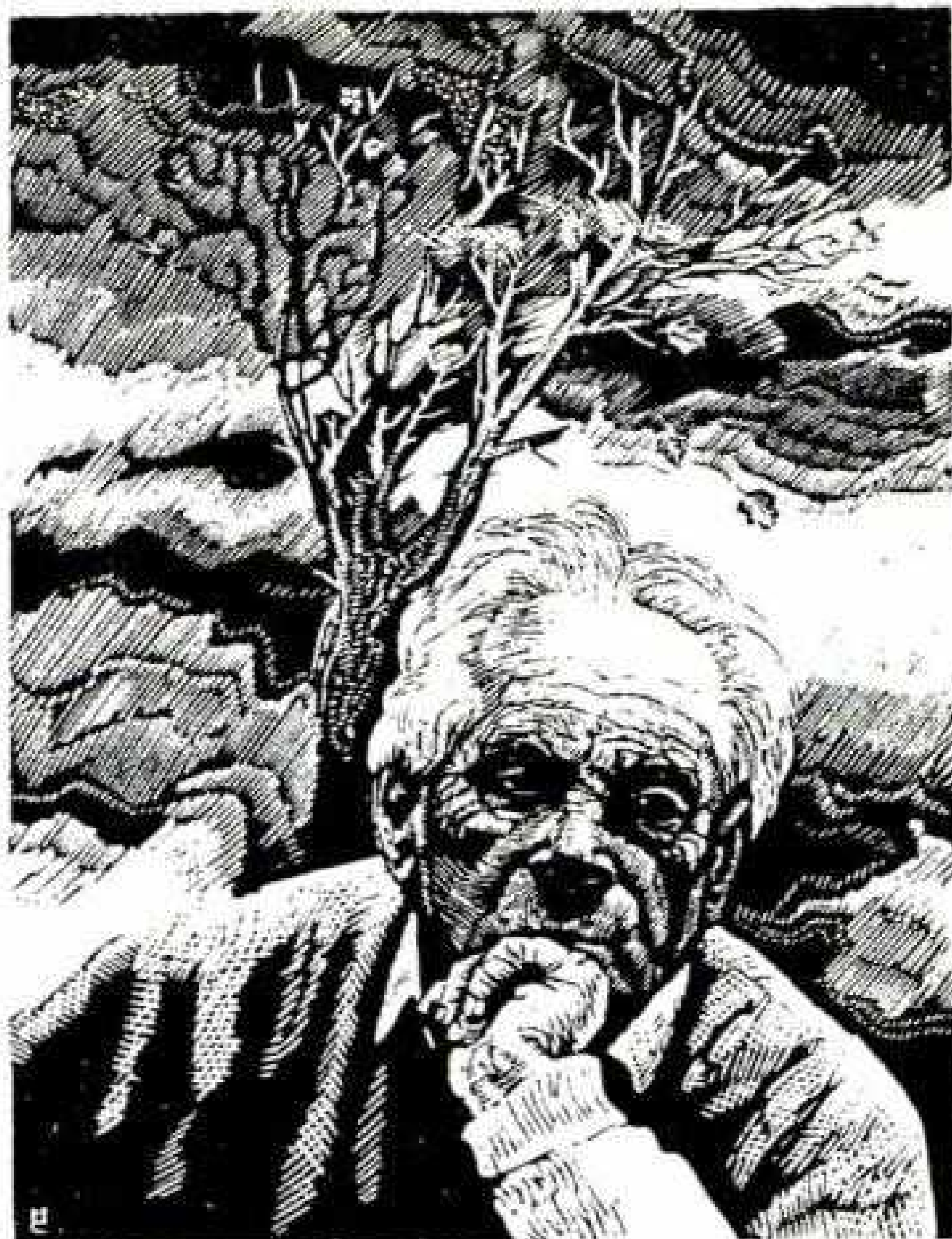
Максим Рильський був неперевершеним знавцем творців театрального мистецтва дореволюційної доби та творчості наших класиків, яким присвятив десятки розвідок. Він переклав 250 тисяч рядків поезії з інших мов, чим проклав дружні культурні зв'язки з іншими народами. Він зробив так багато доброго для України, для нашої культури, мови, мистецтва, що це все тяжко переоцінити. Тож не даром по його смерті у селах, де він жив, серед людей, які його знали, виникли про нього цілі легенди.

Борис Антоненко-Давидович, який написав книжку спогадів про окремих письменників під назвою «Здалека й зблизька», 20 сторінок присвятив і Максимові Рильському, розповівши при тому й легенду про нього, яку записав з народних уст біля села Романівки, що була батьківщиною поета. Антоненко-Давидович пише, що хоч батько Максима Рильського і сам Максим жили добре з навколишніми селянами, проте революція трохи змінила приязні взаємини. Максим, якого застукала зима 1917 року в Романівці, бачив як ночами палахкотіли пожежі на поміщицьких фільварках. Помічав він часом косі й заздрісні погляди селян на їхній панський будинок. І Максим Тадейович вирішив для більшого спокою й безпеки податися до Києва, ніж дратувати своєю присутністю селян, живучи самотньо в батьковому будинкові. А щоб не казали селяни, що пан тікає з села, він вирішив вирушити вночі і не до ближчої станції Попільні, де міг зустріти знайомих з його села, а до Фастова, щоб там сісти на київський поїзд. Він у селі мав уже хрищеників, не раз кумував, тож попросив одного свого кума одвезти. І одної темної ночі його кум під'їхав на санях парою конячок. Рильський виніс дві важенні валізи, які ледве тяг, і поклав

на сани. Кум поклав їх спереду і притрусив сіном, щоб кому не впали в очі.

Село вже спало, сіяв дрібненький сніжок. І все було б добре, пише Антоненко-Давидович, коли б не ті валізи, що збентежили кума.

«Не інакше, як золото в чамайданах везе, — подумав кум.— Пан же, що там не кажи!» І золото, що лежить під боком у кума, за дві години зникне назавжди. І це хвилювало кума. Хіба ж можна допустити, щоб пан, якому тепер невдержка на селі, забрав з собою стільки золота. У кума аж перехопило дух. Він аж засовався на місці й почув, що йому щось мулить під сподом. Помацав рукою і знайшов шворінь, який давно чомусь валявся в санях. І це й вирішило, кому належатиме золото в «чамайданах». Кум узяв шворінь, оглянувся навколо: ніде ані душі живої, тільки далі сіявся сніжок та тюпали помалу конячки і стояв поруч мовчазний ліс.



1. Максим Рильський. Гравюра М. І. Стратілата. 1985.

«Боже поможи!» — подумки сказав собі кум і, повернувшися до власника золота, що сидів до нього спиною, дрімаючи й похитуючи головою в шапці, оперіщив його шворнем по голові. Утлий пан відразу покотився з саней на дорогу. Кум тоді зулинив конячок, устав, відтяг пасажира за ноги в ліс. Важно зітхнувши, завернув конячок і подався назад додому.

Важко дихаючи, кум заніс тяжкі валізи до хати. Тремтячими пальцями порозстібав ремінці і розкрив першу валізу.

— Тьху, бий тебе сила Божа!— сказав спересердя кум, побачивши повну валізу непотрібних йому книжок.

«Не інакше, як у другому, легшому, чамайдані віз він золото»,— потішив себе думкою кум. Але й там, замість золота, були книжки, пара білизни, біла панська сорочка та краватка.

Зажурився кум, що даремно забив непоганого чоловіка. І наступного дня поїхав на місце злочину, але не міг знайти забитого пана: чи то сніг позамітав сліди, чи пан виявився не таким уже утлим, що очуняв і пішов своєю дорогою. Нічого не побачивши, кум перехристився й тихо поїхав собі додому. Повернувшися до хати, кум спалив обидві валізи, які наробили йому стільки клопоту, нікому нічого не сказавши.

Минуло відтоді з 10 років, як пішла чутка, що їхній земляк Максим Рильський, отой самий, що жив колись у Романівці, став визначною людиною, приїздив навіть до Романівки, латідно розмовляв з людьми і навіть пив по чарці. Ця звістка збентежила кума: чи не віддячить Рильський йому за той шворінь? Але ніхто кума не турбував, і помалу все забулося.

А на початку 30-х років стало сутужно на хліб. Настав голод. Багато тоді людей їздило по хліб до Києва. Поїхав і кум. Знайшов крамницю, де продавали по комерційних цінах печений хліб і став у чергу. Кум дуже охляв, а черга була довга. Стомлений довгою дорогою, він притулився до стіни, під якою стояв, і непомітно задрімав. Аж чує хтось озивається до нього:

— Чи це не ви, куме, тут стоїте?

Глянув кум, і сон йому як водою змело: перед ним стояв Максим Рильський. Той самий, якого він трохи не спровадив на той світ у Фастівському лісі. Кум пополотнів, а Рильський взяв його за руку й повів додому:

— За хліб не турбуйтеся, куме, я дам вам удома,— сказав Рильський.

Кум подумав, що Рильський заведе його не інакше, як до міліції або просто до прокурора, але покорився долі, пішов з Рильським. Привівши, Рильський нагодував його, ще налив і по чарці. Але ні слова не сказав про те, що колись сталося. А, прощаючись загорнув йому в газету паляницю, додавши в торбинках ще й цукру та крупи для родини.

Так закінчив Антоненко-Давидович почуту від двох різних людей переказ чи легенду про Рильського. Скільки в тому фантазії, а скільки правди, тяжко сказати,

але автор цієї розповіді підкреслив, що це дуже схоже на Рильського, який умів забувати заподіяне йому зло.

Тут можна тільки додати, що в той час був голод, і Рильський сам бідував. Не даром же він у 1933 році сам прислав до видавництва телеграму «Голодую, вишліть гроші». Але грошей йому не вислали, хоч видавництво й винне було за твори. Не дали йому навіть і тоді, коли він приїхав сам. Не маючи грошей на квиток назад до Києва, він позичив грошей у Миколи Куліша й так поїхав назад.

Альманах Українського
Братського Союзу, 1988.

Скрантон

Дмитро НИТЧЕНКО

ПІД ЗНАКОМ РИЛЬСЬКОГО

Молюсь і вірю. Вітер грає
І п'яно віє навкруги,
І голубів тремтячі зграї
Черкають неба береги.

І ти смієшся, й день ясніє,
І серце б'ється, як в огні,
І вид пречистої надії
Стоїть у синій глибині.

Клянусь тобі, веселий світе,
Клянусь тобі, моє дитя,
Що буду жити, поки жити
Мені дозволить дух життя!

Ходім! Шумлять щасливі води,
І грає вітер навкруги,
І голуби ясної вроди
Черкають неба береги!

Ці щемкі рядки з другої книжки лірики Максима Тадейовича Рильського захотілося мені повторити в світлиці її поважного господаря. У ній мовлено чимало такого, чого не скажеш, не висловиш прозою.

З ім'ям Рильського в моїй дорозі похрещувалося не раз.

«Яблука доспіли, яблука червоні!» — зі шкільної лави.

«Ластівки літають, бо літається...» — з першої поради першого живого перед моїми очима письменника, Юрія Мокрієва,— на порозі інституту.

Максима Тадейовича слухав і бачив на 60-річному його вечорі. Запрошення не мав, міліція не пускала, то я влився в делегацію школярів-земляків із Романівки та й мав свято.

Максим Тадейович підписував наказ про зарахування мене до Першої української антропологічної експедиції, коли я був студентом третього курсу Київського педінституту. Коли ж ми повернулися з експедиції і мені не давали гуртожитку (вересень 1956-го). Максим Тадейович написав листа до ректора інституту Марії Максимівни Підтиченко, в якому відзначав мою роботу в експедиції і просив залагодити справу... Цілу зиму я проявляв у фотолабораторії інституту (в Олександра Славка) польові матеріали й мав щастя часто бачити Максима Тадейовича, спостерігати його високу інтелігентність, вишукану толерантність і щедру мудрість. У тій лабораторії бували перегляди (також експедиційних) кінофільмів, і Максим Тадейович умів так висловити свої навіть критичні міркування, що ніхто й не смів і не міг образитися. Це саме помічаємо й перечитуючи його численні листи...

Своїх контактів йому я не нав'язував, він був для мене вершиною, на велич якої приємно було дивитися з відстані. Хоч не раз в інституті віталися за руку...

А 1959-го, нас, уже шкільних учителів, сколихнули слова Максима Тадейовича:

Як же так убого ви живете,
Чом так занепали ви, скажіть,
Щоб у дні космічної ракети
Солов'я не в силі зрозуміть?

* Слово Д. Чередниченка було виголошене при врученні йому премії ім. Максима Рильського.

1961-го їздів я на Шевченківську конференцію до Канева, слухав виступ Максима Тадейовича, якого заповажав і запошанував і нібн вже знав особисто. Фотографував його на пароплаві «Тургенєв» — є знімок, який передав я музеєві. Навіть вечеряв у ресторані за сусіднім столиком і чув його кілька анекдотів...

Бачив-відчував, як він міг поважати-шанувати-збагнути людину... Аж тепер тільки ми починаємо розуміти — як то тяжко було йому і які сценарії розігрувалися над його долею...

І тепер чомусь мені здається, що людство досі не знає Його, великого поета, мудрого мислителя й захисника українського слова. ...що найголовніші, найпотаємніші Його поезії досі не знайдено, але ці коштовні метали світяться магнетичним сяйвом у періодичній таблиці...

1. Максим Рильський. Фото 20-х років.

На початку дороги я починав свою трудову діяльність під орудою живого Максима Тадейовича, тепер, на осінніх гонах, працюю в цьому ж інституті, під знаком безсмертного Максима Рильського. А значну частину дороги — під промінням заповітних уроків Максима Тадейовича. Тому дороге мені його ім'я, тому носити його вважаю за честь.

Але не можу не подякувати видавництву «Дніпро», що підтримало премійовані видання — «Літа» Крістійонаса Донелайтіса та антологію литовської поезії, зокрема славним редакторам Михайлові Москаленку й Світлані Жолоб, співупорядникові антології литовському поетові Міколасу Карчяускасу, співавторам — чудовим українським перекладачам, художникові Богданові Пікуцькому, що так гарно оформив Донелайтіса, і всім, хто причетний до виходу в світ цих видань. А ще поважному журі, Держкомвидаву й Спілці письменників України...

І неодмінно — ось цій священній світлиці, що сьогодні нас приймає, її газдиням. і її вічному господареві.

Він іде Голосіївським садом.
— Доброго ранку,
Максиме Тадейовичу. —
Веселики зриваються з неба
І сідають йому на плечі:
— Доброго дня,
Максиме Тадейовичу. —
Не хочуть відлітати
Золоті веселики.

А «Доброго вечора!»
Не кажуть.
Він не пішов у ніч:
— Доброго ранку,
Максиме Тадейовичу.
. . . .
А літо
Розлітається птахами,
Що не хочуть у вирій.

Дмитро ЧЕРЕДНИЧЕНКО

Київ

У ГЛУХОВІ, У ГОРОДІ

(З життєпису історичної пісні XVIII ст. та оспіваної в ній столиці Гетьманщини)

Пісня — дорогоцінний пам'ятник духовної культури, творчого обдарування. В ній розкривається не тільки історія нашого краю, а й доля синів і дочок народу. «В цьому відношенні,— влучно зауважив Гоголь — пісні для Малоросії — все: і поезія, і історія, і батьківська могила» [1].

Події початку XVIII ст., коли на будівництво фортифікаційних укріплень (ліній) від нинішнього м. Волгограда до гирла р. Орелі, яка впадає в Дніпро, були пригнані десятки тисяч козаків та селян з своїм знаряддям для земельних робіт, худобою, харчами, віддзеркалилися в народній пісні «У Глухові, у городі». Важка, непосильна робота, від якої гинуло чимало козаків та селян, або втікало в глухі, малозаселені місцевості, виплеснула з сердець складачів пісні такі слова горя, болю й туги.

У Глухові, у городі
У всі дзвони дзвонять,—
Та вже наших козаченьків
На лінію гонять.
У Глухові, у городі
Стрельнули з гармати,—
Не по однім козаченьку
Заплакала мати.
У Глухові у городі
Стрельнули з рушниці,
Не по однім козаченьку
Плакали сестриці.
У Глухові у городі
Поплетені сітки,—
Не по однім козаченьку
Заплакали дітки.
На бистрому на озері
Гей плавала качка;
Не по однім козаченьку
Плакала козачка. [2]
У Грицькові вогні горять,
А в Полтаві димно,
На могилі гетьман сидить,
Геть там його видно.
«Допевняйся ж, наш гетьмане,
Допевняйся плати,
Як не будем допевняти —
Будемо втікати»
«Ой ідіть же ви, панове,
До Петра до свата,
Ой там буде вам, панове,
Велика заплата.
Ой там буде вам, панове,
Велика заплата —
По заступу у рученьки
Та це і лопата»
Сидить козак на могилі
Сорочку латає.
Ой, кинувся до черешка
Копійки немає!
Сидить пугач на узбіччі,
На вітер надувся;
Іде козак в Україну —
На лихо здобувся.
Ішов козак на лінію
Та й вельми надувся,
Ішов козак із лінії —
Як лихо, зігнувся.

Досить цікава історія цієї народної пісні. Вперше вона була вміщена в четвертій частині збірника відомого російського письменника, просвітителя М. І. Новикова «Полное новое собрание российских песен. Четыре части» (М., 1780—1781). Отже вона належить до числа тих творів народної пісенності України, що були опубліковані ще в XVIII ст. Пісню «У Глухові у городі» не обминув і видатний український вчений — історик, фольклорист, природознавець М. О. Максимович. Вона ввійшла до його збірника «Украинские народные песни» (М., 1834, ч. Іа.— С. 111—112) — видання, яке високо оцінили Куліш, Костомаров, Гоголь та ін. Гадаємо, що пісню «У Глухові у городі» Максимович запозичив не із збірника М. І. Новикова, а записав сам особисто на Глухівщині. Адже він був сином механіка Шосткинського порохового заводу, колишнього Глухівського повіту, навчався неподалік в Новгород-Сіверській гімназії, нерідко бував в с. Туранівці біля Глухова у свого дядька, педагога і літератора І. Ф. Тимковського. На цю думку наводять чіткі вказівки самого Максимовича в автобіографії, праці «Дни и месяцы украинского селянина» (1856) на те, що ряд пісень ним почуто і записано на Глухівщині [3].

Педагог, етнограф Ф. А. Кітченко до праці «Украинская линия» (спершу друкувалася в газеті «Черниговские губернские ведомости», 1850, №№ 14, 15, 16), яка розповідає про згадане нами вище будівництво на півдні Росії фортифікаційних ліній, епіграфом узяв рядки саме з цієї пісні:

Ішов козак на лінію — і вельми надувся,
Ішов козак із лінії,— як лихо, зігнувся.

[1] *Гоголь М. В.* Про малоросійські пісні // М. В. Гоголь, Твори, т. III.— К., 1952.— С. 393—394.
[2] Українські народні думи та історичні пісні.— К., 1955.— С. 163—164.
[3] *Попов П. М.* Перший збірник українських народних пісень // Українські пісні видані М. Максимовичем.— К., 1962.— С. 289.

додавши, що це «сучасна українська народна пісня». Отже, і в середині XIX століття пісня «У Глухові у городі» жила і була широко розповсюджена.

Неповторною музикальністю народних дум та пісень надзвичайно захоплювався Т. Г. Шевченко. Він систематично збирав народнопоетичні скарби (збереглося чотири альбоми його фольклорних записів) і широко використовував їх у своїй творчості. Історичну пісню «У Глухові у городі» (до речі, революціонер-демократ бував у місті в 1844, 1845, 1859 роках, описав у російській повісті «Капитанша») Шевченко використав у поемі «Сон» («У всякого своя доля»):

Із города із Глухова
Полки виступали
З заступами на лінію... [4]

Та найбільше її запозичення ми бачимо в поезії «Іржавець», де висловлюється протест проти політики царизму на Україні:

«. . . . . . і здалека
Запорожці чули,
Як дзвонили у Глухові,

З гармати ревнули.
Як погнали на болото
Город будовати.
Як плакала за дітками
Старенькая мати.
Як діточки на Орелі
Лінію копали
І як у тій Фінляндії
В снігу пропадали» [5]

Добре знав цю пісню і уродженець Глухівщини, письменник, історик, етнограф П. О. Куліш. В його думі «Кумейки», яка розповідає про поразку козацького війська на чолі з Павлюком від коронного гетьмана Конецпольського, знаходимо такі слова туги:

«Зійшло сонце у тумані
Ревнули гармати:
Не по однім козаченьку
Заплакала мати» [6]

Куліш у примітках до цього свого твору зазначив, що три рядки цієї строфи взято із народної пісні «У Глухові у городі».

Велику зацікавленість до пісні виявив М. В. Гоголь. І не обминув нагоди використати її в своїх творах. Ось вчитаємось в опис битви козаків з ляхами в його славетній повісті «Тарас Бульба»:

«А тем временем иноземный капитан сам взял в руку фитиль, чтобы выпалить из величайшей пушки, какой никто из козаков не видывал дотоле. Страшно глядела она широкою пастью, и тысяча смертей глядело оттуда. И как грянула она, а за нею следом три другие, четырекратно потрясли глухо-ответную землю,— много нанесли они горя! *Не по одному козаку взрыдает старая мать,* ударяя себя костистыми руками в дряхлые персы. *Не одна останется вдова в Глухове* [7], Немирове, Чернигове и других городах» [8].

Бачимо, що деякі місця майже цілком запозичені із пісні. Додамо, що вже в наш час, у повоєнні роки доценту Московського університету П. Ухову у відділі рукописів колишньої бібліотеки ім. В. І. Леніна пощастило знайти папку «Сборник украинских песен. Преимущественно исторических о запорожцах. Списки 1830-х годов. Рукою Гоголя и других лиц», яка містила і пісню про «Похід на лінію», тобто «У Глухові у городі».

М. В. Гоголь неодноразово відвідував Глухів. Ось, наприклад, свідчення М. О. Максимовича (Москвитянин.— 1854.— № 1): «Я виїхав з ним (Гоголем — *В. Т.*) з Москви 13 червня 1850 року. Розлучився в Глухові 25 червня». Для письменника Глухів міцно асоціювався з народною піснею. Чи не тому в останньому розділі по-

[4] *Шевченко Тарас.* Кобзар.— К., 1956.— С. 189.
[5] *Шевченко Тарас.* Кобзар.— К., 1956.— С. 324.
[6] *Куліш Пантелеймон.* Поезії.— К., 1970.— С. 63.
[7] Підкреслення наше — *В. Т.*
[8] *Гоголь Н. В.* Собр. сочинений.— М., 1949.— Т. 2.— С. 114.

вісті «Страшна помста» знаходимо такі напрочуд мальовничі рядки: «В місті Глухові зібрався народ біля старця-бандуриста і вже з годину слухав, як сліпий грав на бандурі. Ще таких дивних пісень і так чудово не співав жоден бандурист.., а кругом народ, старі люди, схиливши голови, а молоді, піднявши очі на старця, не посміли й шепотіти між собою».

До пісні «У Глухові у городі» звертаються і в наш час. Письменник С. Плачинда нарис про Олександра Довженка, який навчався в 1911—1914 роках у Глухівському вчительському інституті, озаглавив рядком із пісні — «У Глухові у городі». Іван Пільгук цю пісню використав у розповіді про перебування в м. Глухові Сковороди — майбутнього співака придворної капели: «Слухав Григорій розповідь про давні і недавні бувальщини, дивився на мовчазні мури Малоросійської колегії, наче вичитував написану на них історію краю. А коли ударили соборні дзвони, стрепенувся, як птах у пошарпаному вітрами гнізді. Пригадав перекази, як дзвонили в Глухові, коли виступало тисячами козацтво з заступами. Спливала сумна пісня, лягаючи холодною гіркотою на серці:

У Глухові у городі
У всі дзвони дзвонять,—
Та вже наших козаченьків
На лінію гонять.

У Глухові у городі
Стрельнули гармати,—
Не по однім козаченьку
Заплакала мати...

А тепер ось виступають із Глухова обдаровані співочою натурою юнаки, несуть свої щедроти й молодість, щоб скласти дань перед троном вибагливої на розваги імператриці...»[9].

Як відомо в Глухові існувала музична школа, що мала своїм завданням готувати з козацьких, селянських та міщанських дітей співаків передусім для Петербурзької придворної капели. Документи свідчать: «на утримання... співаків у Глухові використано було із малоросійських прибутків в 1736 р. 50 карбованців, 1737 р.— 100 карбованців, в 1738 р.— 250 карбованців... В серпні 1738 року із 19 чоловік співаків, які готувалися в Глухові, вибрано було 11, котрі і відправлені до двору Анни Іванівни разом з регентом Федором Яворським»[10].

Як існування школи, що відіграла значну роль у розвитку співу та музики не лише в Україні, а й у Росії, так і музикальність, співучість мешканців краю, сталі музичні народні традиції спричинились до того, що уродженці Глухова М. С. Березовський (1745—1777), Д. С. Бортнянський (1751—1825), А. П. Лосенко (1737—1773), пройшовши через місцеву музично-співочу школу, вписали яскраві сторінки в історію культури. Перші два — зокрема в становлення української та російської музики в доглінківський період. Чимало композиторів, музикознавців сходяться на тому, що на музичних творах глухівчан позначилися елементи української народної пісенності.

В музиці М. Березовського «зустрічаються не тільки поспівки й звороти української народної пісні, а й уся його музична мова — українська»[11]; «Його твори, — підкреслював професор М. Грінченко,— вражають і досі нас своєю ліричною красою і силою втіленого в них чуття. Знову таки, як і у Бортнянського, тут своєрідні джерела української стихії, насиченої чулістю пісенності»[12].

Дослідники творчості Д. С. Бортнянського стверджують, що його музика має інтонаційну спільність з фольклором. «Формування національного стилю композитора пов'язане з народними традиціями (перш за все українськими)»[13]. Додамо, передусім народними традиціями його рідних місць.

Глухівчанин А. П. Лосенко 1744 року був привезений до Петербурга в придворну співочу капелу. Шістнадцяти років від роду він спав з голосу, але зумів яскраво проявити себе в іншій галузі мистецтва — історичному живописі. Гаврило Головня з глухівської школи став відомим солістом не тільки в Російській імперії, а й за кордоном.

В м. Глухові виховувався відомий музикознавець А. К. Розумовський. Його батько останній гетьман України К. Г. Розумовський мав у місті — гетьманській резиденції — власний оркестр. «Малороссийская музыка» грала під час всіх визначних на той час подій: обрання гетьмана, прибуття царів чи то осіб царської сім'ї, послів іноземних держав, на святах. В гетьманському палаці окреме приміщення було відведене для

[9] *Пільгук Іван.* Григорій Сковорода (художній життєпис).— К., 1971.— С. 31—32.
[10] *Ефименко П.* Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору // Киев. старина.— 1883.— Т. VI.— С. 169—174.
[11] *Пилипчук Ростислав.* Максим Березовський // Дніпро.— 1966.— № 2.— С. 122.
[12] *Там же.*
[13] *Іванов В.* У спадок поколінням // Соціалістична культура.— 1972.— № 7.— С. 29.

театральних вистав і концертів. На сцені театру співав один з найкращих співаків того часу Григорій Білогородський, який був запрошений із Запорізької Січі; ставилися драматичні твори (інтермедії та діалоги) українських письменників (зокрема Некрашевича). Все це сприяло виробленню позитивного ставлення А. К. Розумовського до народної творчості. Будучи послом у Відні, музично обдарований, добрий скрипаль А. К. Розумовський зблизився з Гайдном, музику якого надзвичайно цінував, та з Бетховеном, що часто бував на музичних вечорах в будинку російського посла»[14]. «На обох композиторів сам Розумовський міг мати деякий вплив, принаймні міг передати їм мотиви мелодій українських пісень»,— наголошував К. Копержинський[15]. Та як би там не було, а у збірці Бетховена «Пісні різних народів» вміщено твір (під назвою «Air cosaque» — тобто «Козацька пісня») відома українська пісня на слова С. Климовського «Їхав козак за Дунай»)[16].

Музично-співоча атмосфера м. Глухова, певно, наблизила до пісні і царського вельможу Г. М. Теплова, який імператрицею Єлизаветою Петрівною був призначений радником малоросійського гетьмана К. Г. Розумовського в Глухів. В усякому разі, крім твору «О засеве разных табаков чужестранных в Малой России», Теплов 1759 року надрукував перший збірник російських пісень, що мав характерну для того часу назву «Между делом безделье».

Українська народна пісня, музика, талановиті виконавці з народу привели сюди 1838 року М. І. Глінку, який займав тоді посаду капельмейстера Петербурзької співочої капели. Набираючи з України співаків для поповнення капели, композитор побував і в Глухові, а також у містечку Воронежі Глухівського повіту — на батьківщині талановитого співця-тенора М. К. Іванова, з яким 1830 року їздив до Італії; у Мілані, Римі та інших містах він вивчав досягнення італійських співаків, підвищував свою композиторську майстерність і здобув там популярність[17]. Перебуваючи на українській землі, М. І. Глінка безпосередньо зіткнувся з чарівною народною музикою, з великою увагою слухав кобзарів та лірників, спостерігав різноманітні народні ігри з піснями. Все це надихнуло його на створення ряду романсів («Гуде вітер вельми в полі», «Не щебечи, соловейку»).

Глухівщина — край, надзвичайно багатий пісенним фольклором, нагромадженим протягом століть, привертав пильну увагу багатьох етнографів і фольклористів. Цікаві і цінні записи зробив тут Амвросій Метлинський. До збірки «Народні південноросійські пісні» (К., 1854) він ввів такі записані в м. Глухові пісні, як «Сидить голуб на дубочку», «В чистім полі біл камінь лежить», «Ой колись були ярі да пшениці», «Ой чиє ж то поле заспівало стоя?», «У городі хмелинонька», «Через сад зелененький доріжка лежала», «Ой ізрада, мій миленький, ізрада!»...

Тут збирали народнопісенні тексти П. О. Куліш, М. А. Маркевич — уродженці відповідно містечка Воронiж, села Дунаєць колишнього Глухівського повіту. Коли автор «Українських мелодій», «Народних українських наспівів» письменник, історик і етнограф М. А. Маркевич писав: «устиг пізнати я звичаї, сільський побут і повір'я малоросійські; там я вивчив і наспіви, такі чудові»[18], то мав, безперечно, на думці і край свого дитинства — Глухівщину.

Уважно вслухався, заносив до записників і духовно жив цими перлами Опанас Маркович. Це засвідчують, зокрема, такі рядки спогадів про перебування фольклориста і етнографа (разом з дружиною О. Вілінською — письменницею Марком Вовчком) у брата — глухівського лісничого В. В. Марковича: «Но вот дядько вскочил, по его приказу появился таз вместо бубна, кочерга с кольцами, колокольчики... и дядько завел:

Ой я тобі, моя мамо, перекір наробпю,
Повну хату козаків наведу,
Та ще ж тобі, моя мамо, перекорище
Повну хату і кімнату та ще й дворище!

...В первый раз мы слышали колядки, щедривки и представления с козой, и все это с пояснениями дяди Опанаса»[19].

[14] *Кршнер А.* Людвиг ван Бетховен (1770—1827).— Л., 1956.— С. 25.
[15] *Копержинський Кость.* Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та на початку XIX ст.— К., 1927.— С. 42.
[16] *Андроников Ираклий.* В Троекуровых палатах // В мире книг.—1975.— № 4.— С. 62.
[17] *Смоленский Ст.* О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию.— СПб., 1904.
[18] Украинские мелодии.— М., 1831.— С. 125.
[19] *Маркович Дмитрий.* Заметки и воспоминания об Афанасии Васильевиче Марковиче // Киев. старина.—1893.— Т. XII.— Апрель.— С. 50—77.

Тут перебував фольклорист і етнограф О. С. Афанасьєв-Чужбинський, тут захоплювався народними творами, створював свої поезії. В м. Глухові 26 березня 1846 р. ним був написаний вірш «Когда смотрю ночной порой», 1 квітня того ж року на Шосткинському пороховому заводі Глухівського повіту до альбома поета і перекладача М. В. Гербеля Афанасьєв-Чужбинський вписав поезію «На берегах пустынного Остра»[20]. Пізніше у передмові до збірки «Що було на серці» (1855) він зазначав: «Співав і я, братця, виспівував, що було на серці, що роїлось на думці». Ряд віршів Афанасьєва-Чужбинського стали народними піснями.

Ось свідчення про музичне життя Глухова кінця XIX — початку XX століття: «В Глухові поступово складалося і коло художньої інтелігенції. Сюди потяглося багато художників, артистів, музикантів, що одержали освіту в російських столицях. Силами місцевих музикантів часто влаштовувалися концерти, які були дуже популярні»[21]. У місті в надзвичайно музикальній сім'ї Шапоріних (батько — талановитий музикант і художник; мати — піаністка, яка пройшла школу М. Рубінштейна, потім М. С. Звєрєва в один час із Скрябіним і Рахманіновим) 1887 року народився Юрій Олександрович, згодом видатний композитор. Перші уроки Ю. Шапорін одержав у глухівського поміщика, вихованця Пражської консерваторії і її лауреата Лукинича, палкого любителя музики віолончеліста І. Ф. Александровича. Юнак уважно прислухався до народної пісні, був завжди радий зустрічі з нею. «В дитячі роки, — згадував Ю. О. Шапорін,— я пам'ятаю М. Заньковецьку, чудову, талановиту артистку, володарку прекрасного голосу. Вона часто співала у нас, і я або мати їй акомпонували»[22]. У Глухові Шапорін навчався гри на фортепіано, віолончелі; співав, складав музику, акомпанував хору студентів місцевого учительського інституту. За спогадами композитора, на нього великий вплив справив тоді, в глухівський період, фольклорист О. Н. Малинка, який «пробудив любов до книг, літератури, поезії». Додамо, що Малинка з 1898 року вчителював у Глухові і активно продовжував вивчати український фольклор. В квітні 1903 року в «Земском сборнике Черниговской губернии» з'явилася його праця «Кобзари и лирники». Сам фольклорист зазначив, що вміщені записи зроблено влітку і восени 1902 року «від Н. Дудки, Ол. Побегайла — обидва лірники із Глухівського повіту»[23].

До культурного кола Глухова тих часів входили також етнограф П. Я. Литвинова-Бартош, яка часто наїздила до повітового міста із с. Землянки, де вона мешкала і вчителювала[24], археограф П. Я. Дорошенко, український письменник М. В. Шугуров — засновник археологічного музею в м. Глухові.

Широков був відомий місцевий учительський інститут, який письменник С. М. Сергеєв-Ценський влучно назвав «університетом для бідних». Навчальний заклад привертав увагу насамперед тих, хто не мав коштів для одержання освіти. Його першим директором був послідовник К. Д. Ушинського О. В. Білявський, про якого С. М. Сергеєв-Ценський згодом писав: «Ніколи не забуду надзвичайно співчутливого ставлення до мене з боку... директора його Олександра Васильовича Білявського»[25]. Інститут дав майбутньому письменнику, який вчився на казенний кошт і 1895 року закінчив його з золотою медаллю, не тільки всебічну освіту, що носила «енциклопедичний характер», але й розкрив досконалість художніх форм української народної лірики. «Дякуючи Глухівському інституту,— писав Сергеєв-Ценський у 1948 році в листі до директора цього навчального закладу,— я полюбив Україну, і українську мову, і українські пісні»[26].

Пісня полонила серце, заповнила все життя іншого вихованця інститут І. С. Абрамова (в 1892 р. він склав при інституті іспити на звання вчителя). Фольклористу і етнографу належить чимало друкованих праць. Серед них — «Чернігівські малороси. Побут і пісні населення Глухівського повіту» (СПб., 1905). Абрамов свого часу розшукав збірку «Копа пісень» С. Руданського.

[20] Детальніше про це див. нашу статтю — *В. Терлецький.* Альбом М. В. Гербеля // Архіви України.—1972.— № 3.— С. 82—83.
[21] *Левит С.* Юрий Александрович Шапорин (Очерк жизни и творчества).— М., 1964.— С. 11.
[22] *Там же.*— С. 19.
[23] *Малинка Олександр.* Мої спогади про П. Я. Литвинову // Етнографічний вісник. Кн. 7.— К., 1928.— С. 243.
[24] Зазначимо, що в Глухові на квартирі у її сина О. П. Литвинова мешкав О. Н. Малинка.
[25] *Плукш П И.* С. Н. Сергеев-Ценский (Жизнь и творчество) — М., 1968.— С. 15.
[26] Дом-музей С. Н. Сергеева-Ценского в Алуште (путеводитель).— Симферополь, 1969.— С. 13.

На початку XX століття в Глухові залунали нові пісні. В період революційного піднесення 1905 року на вулицях міста в натовпі з червоними прапорами загриміла «Марсельєза». Події захопили і студентську, учнівську молодь. Письменник С. В. Васильченко, який навчався в учительському інституті в 1904—1905 роках, згадував: «У нас на той рік було багато в інституті голосів, особливо басів. Мов грім, піднялися вони знизу: «Отречемся от старого мира!..». Підхопили інші, і ніби буря зашуміла, нова, радісна. Од гнітючих казармових стін подуло весною, квітами...»[27].

Пісня була супутником і для О. П. Довженка в час його навчання в Глухівському учительському інституті (1911—1914). Разом з однокурсником П. Т. Фурсою в приміському селі Березі майбутній письменник і кніорежисер розучували з молоддю села українські народні пісні. «І через деякий час... створився такий хор, що послухати його приходили не тільки молоді, а й літні люди. Ще і зараз пам'ятають в селі виступи цього хору»[28].

Багатство народної поетичної творчості, що так яскраво розкрилося в одному з куточків України — «У Глухові у городі», у наш час різною мірою запозичили вихованці Глухівського учительського інституту, поети П. Ю. Ключина, О. О. Палажченко. Серед їх творів знаходимо чимало зразків, що побудовані на народнопісенній основі з виразною фольклорною символікою.

Плине час. З покоління в покоління передаються кращі зразки усної народної творчості; серед них — і перлина української народної пісенності «У Глухові у городі».

Володимир ТЕРЛЕЦЬКИЙ

Шостка
Сумської обл.

[27] *Деркач Б. А.* Степан Васильченко (Життя і творчість).— К., 1957.— С. 12; *Степан Васильченко.* Избранное.— М., 1956.— С. 450.

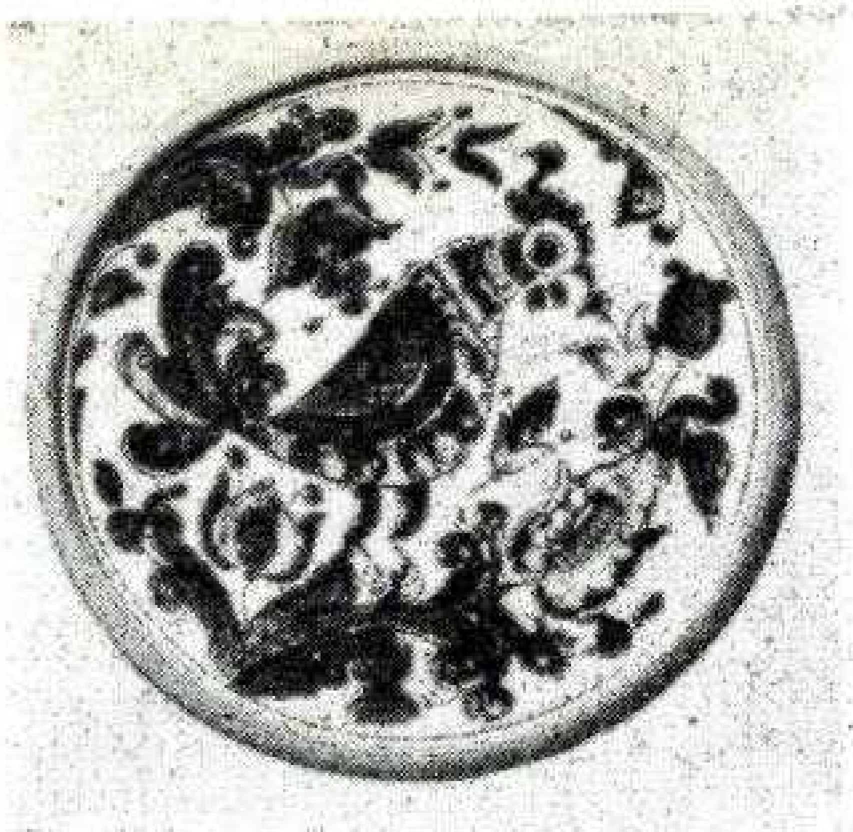
[28] Кривко Я. Нове про О. П. Довженка // Ленінська зміна.— Харків, 1965, 8 серпня.— № 93 (366).

ПІСНЯ ПРО ПІСНЮ

Ой летіли лебедоньки через темний бір,
Поронили біле пір'я та у батьків двір.
Що виходив молод хлопець рано на зорі,
Позбирав він біле пір'я в батьковім дворі.
Позбирав він біле пір'я в золотий рукав,
Поробив він білі крила, до плечей в'язав.
Ой злетів він попід хмари, злинув вище хмар,
Дивувались тому диву люди, стар і мал.

Ой ви, білі лебедоньки, голосні пісні,
Ви літайте, ви шугайте в рідній стороні!
Згинув славний Леонтович у досвітній час,
Білі крила, як вітрила, залишив для нас.
Слава славна не поляже, не помре в віках,
Славен славний Леонтович хай живе в піснях!

Максим РИЛЬСЬКИЙ



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК З УКРАЇНОЗНАВСТВА

Кононенко П. П. Українознавство.— К. : Заповіт, 1994.— С. 270.

У кінці 1994 року побачила світ книга відомого вченого — доктора філологічних наук, професора Київського університету, директора Інституту українознавства, лауреата міжнародної премії ім. Гердера П. П. Кононенка під короткою, але промовистою назвою — «Українознавство». Вона рекомендована Міністерством освіти України як навчальний посібник для студентів вузів, вчителів і учнів старших класів середніх шкіл. Такого посібника давно чекали, причому не тільки учні, а в першу чергу викладачі, адже даний предмет для наших навчальних закладів ще значною мірою новий. Отже поява посібника з українознавства викликана вимогами часу.

На початку того ж року вже з'явився посібник під такою ж назвою, призначений тим же адресатам. Йдеться про «Українознавство» групи авторів (видане теж у Києві, але не «Заповітом», як книга П. П. Кононенка, а «Зодіаком—Еко»). Однак книги ці не дублюють одна одну. Посібник П. П. Кононенка відзначається набагато грунтовнішою теоретичною основою, чим суттєво доповнює «Українознавство» групи авторів.

У короткому вступі «Від автора» підкреслюється, що українознавство вкрай необхідне громадянам сьогочасної незалежної України, становище якої, багато в чому аналогічне становищу нашої країни в часи Центральної Ради (УНР, гетьманщини (УД) і Директорії (Відновленої УНР), як небезпідставно твердив ще С. Єфремов, видаючи 1920 року свою працю «Українознавство», накладає на співвітчизників «чимало нових обов'язків, а з них найперший — знати свій край, щоб найбільш доцільно та інтенсивно служити йому» (с. 3). Це головне завдання українознавства, яке не випадково переживало однакову долю з своїм народом, бо «в трагічній синхронності піддавались тортурам та нищенню як Україна-нація, держава, мова, культура, так і українознавство як наукова система. Це було і в час турецько-татарської експансії, і за умов панування польської шляхти, російського імперського режиму та більшовицької диктатури» (с. 6). На початку 30-х років XX ст. радянська влада знищила навіть сам термін «українознавство». «Його замінили спочатку «народознавством», згодом — крає- чи країнознавством, а в час творення «нової історичної спільності людей — радянського народу» — суспільствознавством», що було спрямоване «на розщеплення спочатку цілісності наукової системи, а внаслідок цього — і цілісності буття та свідомості народу, його території і держави, матеріальної і духовної культури» (Там же). Лише розбудова України як суверенної держави, констатує вчений, поставила на чільне місце й проблему українознавства.

Дві перші глави рецензованої книги мають в основному теоретично-методологічний характер. Це стосується насамперед першої глави «Історико-теоретичні, методологічні основи українознавства». Висновок з її викладу зводиться до того, що «українство... це явище не лише природно-космічне, а й загальнопланетарне... що поділ на українців і людей українського походження зумовлений і їх долею, і готовністю ідентифікуватися як українці» (с. 12). А це й зумовлює необхідність створення українознавства як системи, що допомогла б відповісти на питання, як постали Україна та українство, якою була їхня доля, що їх чекає в майбутньому та що слід зробити, аби забезпечити щасливе буття, відповідне історичній місії нашого народу. У відповідності з цим в «Українознавстві розглядаються в єдності феномени Україна та україн-

ство з застосуванням принципів історизму, опертя лише на факти, використання вітчизняного й зарубіжного досвіду, пошуків об'єктивної істини і, «зрештою поєднання аналізу з спробами прогнозу та визначення конструктивних програм вивчення і розвитку українознавства співвідносно з розвоєм України». Основне його спрямування націлене «на пізнання та розбудову Вітчизни, отже — в ім'я торжества правди, добра, справедливості, миру і в Україні, і в інших народів» (Там же). Такими є визначальні теоретично-методологічні основи українознавства.

У другій главі розглядаються етапи розвитку українознавства. Таких етапів П. П. Кононенко нараховує п'ять: доба Київської Русі, доба Гетьманщини, XIX ст., «межа XIX — XX ст. до початку 30-х років» (с. 14) і нинішній п'ятий етап, «пов'язаний з розбудовою української суверенної держави в 90-х роках XX століття» (с. 15). Цей етап характерний впровадженням українознавства і в наукову систему, і в систему освіти та культури, і державного управління. Словом, його концепція, яку розробив Інститут українознавства Київського університету ім. Тараса Шевченка набула нового змісту.

З такою періодизацією в цілому можна погодитись, але з деякими уточненнями. Так, другий етап, за визначенням П. П. Кононенка, «це доба Гетьманщини» (с. 13), яка йде безпосередньо за добою Київської Русі. Насправді ж між ними був ще період литовсько-польський, та й сама Гетьманщина, як свідчать такі історики, як М. Грушевський і О. Субтельний, була частиною «доби козацької». Правда, нижче П. П. Кононенко по суті уточнює хронологічні рамки другого етапу як часів «Литовсько-Руської держави та Гетьманщини» (с. 16), що вносить певний різнобій у його хронологічне визначення. Крім того, періоди Литовсько-Руської держави і козацької доби у розвитку українознавства далеко не однорідні, отже й непоєднувані.

Помітний розрив спостерігається і між четвертим та п'ятим етапами, встановлюваними автором «Українознавства», бо випадає значний період від середини (чи початку) 30-х до 90-х років XX ст. Викликає деякий сумнів і твердження про те, що «третій етап — XIX ст... розпочинається «Історією Русів» (с. 14, 17), бо остаточно ще не встановлено, коли вона з'явилася: чи в кінці XVIII, чи на початку XIX ст. Ідейно-патріотичний її вплив на стан українознавства справді найвідчутніший у першій половині XIX ст., до якої слід би було приєднати і кінець XVIII ст.

П. П. Кононенко має рацію, піддаючи гострій критиці сутність заміни з 30-х років XX ст. українознавства крає-, країно-, народо-, суспільствознавством. Це лише складові українознавства, які тлумачились у радянський період, починаючи з 30-х років, з «позицій антиукраїнства», бо їм «за офіційними програмами... відводилась роль знаряддя асиміляції (с. 20) з прицілом на денаціоналізацію, дегуманізацію та деморалізацію в усіх сферах українського суспільства. На противагу цьому концепція Інституту українознавства при КДУ базується на принципах історизму й наукового (а не ідеологічного) підходу, у зв'язку з чим крає-, країно-, народо- і суспільствознавство «можуть постати ланками пізнання такого космічно-вселюдського феномена, як Україна», «однак лише як часткові ланки цілісної системи, спрямованої на вивчення України й українства і в їх всеосяжності (повноті фізично-матеріальних та духовно-культурних первнів), і в їх особовій специфічності» (с. 21). Такий шлях цих «часткових ланок» до наукового українознавства як цілісної системи.

Історичний шлях розвитку українознавства П. П. Кононенко справедливо розпочинає з періоду Київської Русі, коли вже «українці були реальністю» (с. 45), про що свідчать насамперед давні літописи, «Слово про закон і благодать» Іларіона, «Повчання» Володимира Мономаха, «Слово о полку Ігоревім» та інші пам'ятки того часу. Одначе твердити про те, що «саме з державної поваги до рідної мови були запрошені філософи Костянтин та Мефодій» на Русь, які нібито «мали допомогти перекласти священні книги *на мову русичів* (с. 43; підкреслено мною.— *П. О.*), немає підстав, незважаючи на посилання про слов'янські письмена» (див.: Літопис руський.— К., 1989.— С. 15, примітка 3).

Плідна думка про те, що українознавство є цілісною науковою системою багатоаспектної галузі знань, не викликає заперечень. Цей предмет поєднує поняття про Україну як етнос, природу й екологію, мову та художню словесність, історію, націю, державу, матеріальну та духовну культуру. Вони і є основними концентрами українознавства, яким у посібнику П. П. Кононенка відведено дві третини його обсягу (з 318 стор.), а саме третю главу.

У першому розділі третьої глави автор «Українознавства» веде мову про українців як етнос. Він стверджує, що український етнос «є феноменом абсолютно само-

достатнім і од природи суверенним, а сформований на його основі народ є не частиною якоїсь суверенної цілості, а однією з самодостатніх світових націй» (с. 94). Це доводять не лише такі відомі українські вчені, як М. Максимович, П. Куліш, В. Антонович, О. Потебня, М. Драгоманов, П. Житецький, М. Грушевський, а й зарубіжні історіографи Ф. Рігер, К. Делямар та ін. Але наука, в тому числі етнологія, є безкінечним пошуком істини, а тому «досі нема абсолютності й щодо українського етносу» (с. 97), з яким взаємодіяли різні расові типи. Це позначилося не лише на зовнішніх рисах, але й на характері представників українського етносу, який навіть за умов неволі «міцно тримався ідеї державності, своєї землі, мови, культури, віри» (с. 101). Завдання українознавства і полягає, зокрема, у розкритті та піднесенні кращих рис українського характеру (ментальності).

Близькість до природи формує «людину серця», яка прагне до її пізнання, а тим самим і до самопізнання, що «є початком величезного процесу духовного життя індивіда» (с. 125), — тобто природа зумовлює, крім практичних, і «морально-етичні та духовно-естетичні ціннісні орієнтири» (с. 128). Це відіграло велику роль у визначенні генотипу українця, на що й звертається пильна увага в дослідженні П. П. Кононенка.

У третьому і четвертому розділах третьої глави розглядаються мова й історія — невід'ємні і дуже важливі концентри українознавства. Особливо це стосується мови (слова) як «найуніверсальнішої форми і буття, і свідомості людини» (с. 134), у тому числі й мови української, яка на одному з світових конгресів лінгвістів XX ст. визнана другою серед наймузикальніших мов світу. І в той же час скільки вона зазнала від загарбників заборон і принижень як «діалект» чи «наріччя» мови польської або російської! І незважаючи на це, говориться в рецензованій книзі, українська мова — цей вищий синтез і джерело самосвідомості народу — продовжувала жити й розвиватися, починаючи з періоду Київської Русі, завжди йшла в ногу з боротьбою українців за виживання, збереження своєї духовної і національної особовості. Вона поступово, але настійливо входила у літературно-художній вжиток, доки стала панівною з появою таких митців слова, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко і особливо Т. Шевченко. Ці майстри слова з своїми послідовниками перетворили рідну мову в «наймогутнішу підйомну силу національно-духовної свідомості українців... але водночас і найгострішу проблему» (с. 165). на довгі роки. Лише в наші дні нового національно-визвольного руху вона набуває статусу державної, що стало «невідворотною закономірністю» (с. 171).

«Велінням часу постало й вивчення та наукове тлумачення і висвітлення історії України». Особливо важливим є осмислення уроків вітчизняної історії, яка має дуже давні корені. П. П. Кононенко переконливо доводить, що «праматір'ю України» була Київська Русь; саме «з її кореневої системи, з її землі беруть початок як українська мова, так і українська держава, нація, культура (освіта, наука)» (с. 184).

П'ятий і шостий розділи третьої глави рецензованого дослідження присвячені складним проблемам нації і держави — теж важливим концентрам українознавства. Автор зауважує, що з усіх загальних понять Україна і українство «чи не найскладнішою в минулому, і чи не найдражливішою в імперських (особливо — більшовицькій) системах є проблема нації. І особливо нації української» (с. 241), причиною чого була мета імперських режимів. І все ж національна свідомість українців поступово, але неухильно зростала, ведучи їх до переконання, що «ключовою в усіх випадках постає проблема держави», без наявності якої «повної самореалізації... не може домогтися жодна людина, мова, нація, культура. А тим більше вони не можуть мати великого грядущого» (с. 262). У зв'язку з цим в теоретичному підході до цієї проблеми постали питання, чи мали українці державу і чи є вони «державотворною» нацією? На них П. П. Кононенко дає позитивні відповіді, підкріплюючи їх вагомими аргументами і беззаперечними фактами. Він небезпідставно стверджує, що українська держава мала свою передісторію, яка сягає трипільської цивілізації, а вже «за Володимира Великого Київська Русь мала всі ознаки держави, до того ж суверенної, могутньої, авторитетної» (с. 267). За часів Великого князівства Литовського «була ілюзія державності» (с. 268), а в XVI — XVIII ст., незважаючи на «грандіозні потрясіння і трагедійні руїни», наступила «епоха дійсної державності» (с. 269), а згодом — на початку XX ст. «була створена третя державна система — УНР, яку підточили більшовики й німецькі політики, але яка зумовила появу четвертої держави — гетьманської (1918), а потім і п'ятої — Директорії» (*Там же*). За переконанням П. П. Кононенка, вони «були державами справжніми. А до того ж — традиційно українськими» (*Там же*), незважаючи на свою короткочасність. Такі дещо незвичайні, але перспективні тверд-

ження ще потребують, мабуть, додаткової аргументації. Але очевидним є те, що «створення УНР визначило новий етап в розвитку не лише України, а й українства. Слідом (чи паралельно) за цим створюється ЗУНР та народна республіка в Зеленому Клині (Далекий Схід), які укладають угоди з УНР. На 1918 рік Україна постає в історичній цілісності її східних і західних, північних і південних земель... символічно, що волю до повної злуки виявляють Кубань, Вонежчина й Курщина, інші заселені українцями райони» (с. 276).

Отже, український народ завжди прагнув до самозахисту та відродження державного життя, причому на всіх землях, які населяли українці, навіть після того, як їх боротьба за незалежність у 1917—1921 роках закінчилась поразкою. З новою енергією ця одвічна мета відродилась у наш час, причому на основі багатовікового досвіду. Звідси й відповідь на питання, чи українці — державотворна нація. З викладеного в шостому розділі третьої глави рецензованої книги постає лише позитивна відповідь.

Сьомий розділ цієї глави має назву «Україна — культура». Таке питання «здається зрозумілим, спокійнішим і навіть незмірно ширше висвітленішим», аніж попередні питання, «безпосередньо пов'язані з політикою та інтересами інших країн» (с. 280). При цьому робиться слушне зауваження про те, що культуру українського народу, як і його історію, слід вивчати з передісторії, оскільки одним з її найпервісніших джерел є культура трипільська, а за нею — березинецька й черняхівська, за якими йде висока культура Київської Русі, що ввібрала в себе багато досягнень культурних потоків усього світу, й це й надало їй яскраво вираженого універсалізму. Не випадково Київська Русь була однією з найпередовіших у світі правових держав, яка мала блискучі досягнення і в матеріальній, і духовній сферах життя (в галузі мистецтва й літератури, освіти і науки, церковної справи тощо).

Багатий культурний набуток Київської Русі, як справедливо твердить автор «Українознавства», відгукнувся в подальшому розвитку культури українського народу. При цьому наголошується, що дуже важливою «гілкою могутнього дерева української культури, яка синтезувала світові й вітчизняні архетипи, мотиви та сюжети, язичницьке й християнське світорозуміння, релігію й філософію, інтимну й громадську сфери буття» (с. 292), став фольклор. Такі його види, як думи й історичні та ліричні пісні, набули світової слави, оскільки в них з народних позицій високохудожньо відображена багатовікова визвольна боротьба нашого народу, героїчно-гуманістичний характер борців за волю і щастя рідної землі. Патріотичними почуттями сповнені й кращі літературні твори, як і твори всіх інших видів українського мистецтва. А головне полягає в тому, що фундаментом культурно-духовного життя є власна держава, за яку й боровся український народ впродовж багатьох століть.

Закінчується книга П. П. Кононенка розділом, у якому йдеться про Україну в міжнародних зв'язках, про ментальність, долю та історичну місію українського народу. І все це знову ж таки подається в історичному аспекті, починаючи з пракоренів, з «пра-, перед- і власне історії України та українства у їх державно-політичних та етнонаціональних реаліях, отже, у їхній диференціації, але... і в органічному зв'язку» (с. 305). Так, ще з періоду трипільської культури наші далекі предки мали тісні зв'язки з народами південних держав, що відбилося на типові їх цивілізації. Зв'язки з світом усе більше розширювались, чому сприяло розташування України на «перехресті усіх доріг та племен (націй), релігій і культур», а також незвичайні багатства цієї землі і природи, які притягували «зовнішні сили», що «часто «пожинали плоди внутрішніх чвар» (с. 308) і далеких, і ближчих наших предків. А звідси, робить висновок дослідник-українознавець, «постійно протистояли дві тенденції: то на збереження й розвиток автохтонних начал, то на їх розмивання» (*Там же*). Так було ще з часів Київської Русі і аж до наших днів. Київську Русь значною мірою збила з власного шляху орієнтація на Візантію, а монголо-татари довершили справу — «заклали основи руйнування філософії та психології державності» (с. 309), в результаті чого на шлях угодовства й покори стали численні представники вищих верств, в тому числі й церковники, а це привело згодом до зіткнення державницьких та пристосуванських начал, причому останні часто були превалюючими, — і Україна перстала сприйматися як самостійна держава. Повернути їй минулу славу героїчно намагалися козаки з своїми розумнішими гетьманами та кошовими, але це вдавалося далеко не завжди. Коли Хмельницький, Виговський, Мазепа, Орлик, Полуботок жертвували всім в ім'я інтересів держави, то Брюховецький, Кочубей та їм подібні за титули, звання й інші власні вигоди зраджували суверенність України. Це були різні вияви (за висловом автора

«Українознавства») — форми) ментальності українців, якої «прикрою рисою... є те, що провину за численні біди свої вони нерідко покладають лише на зовнішні впливи. І це — навіть тоді, коли очевидно: вона і в них, або передусім у них самих. Звідси — замість принципової боротьби плачі та дотримання справедливості поряд з інтелектуалізмом і благородно-духовною емоційністю — приземлений прагматизм, меланхолійність, індивідуалізм, нехіть до практичної діяльності» (с. 311). Така духовна анемія призводила до анархічного бунту або пристосування до обставин і піклування лише про сімейні інтереси. Адже відомо: люди без великих ідей і реальних програм не здатні на подвиги, що криється в їх індивідуальній сутності.

Не можна не погодитися з думкою П. П. Кононенка про те, що «зречення державності й національної ідеї завжди неминуче вело до рабства, а тим самим і до трагедій» (с. 315). Це яскраво засвідчила історія Радянської України, коли навіть її кращі «вожді» (Петровський, Чубар) не змогли відстояти свій народ від цілої низки пекельних випробувань, аж до нечуваного фізичного геноциду. Атмосфера духовного рабства була, на жаль, пануючою за багатьох періодів історії українства. Імперська ідеологія оголошувала духовне рабство однією з основних рис менталітету українців як недержавної нації, приреченої на зникнення. Одначе, як рішуче заявляє автор «Українознавства», це не відповідає дійсності, бо «не було не те що століть летаргічного сну, а й десятиліть, у які українство не заявляло б про свою історичну силу, волю та місію» (с. 317—318), і це при тому, що «і в XX ст. козирною картою всіх рухів, воєн, змагань у Європі була Україна», але «з незалежних від неї причин і в першій світовій війні, і в більшовицькій революції та другій світовій війні доля України була трагічною: вона стала жертвою» (с. 318).

Такі обставини, робить висновок П. П. Кононенко, не приглушили незвичайної живучості й безсмертя України, яка всупереч обставинам відродила свою мову й культуру, себе як націю і державу, а отже — і як реальну силу міжнародного життя. Цим підтверджується те, що менталітет українців сформований на «конструктивних духоі життєтворчих джерелах, на могутній і вічній силі гуманізму, життєлюбства та життєтворення, того типу універсалізму, що породжує якості, властиві й всім народам планети, — але водночас виявляє і виключно українську основу: як природа, історія, мова, культура України». Цим зумовлена її типова і водночас виняткова доля: «бути на перехресті епох, доріг і поколінь, синтезувати досвід, культуру, ідеї Сходу і Заходу, Півдня і Півночі, бути гармонізуючим чинником життя у Європі, а тим самим й на всій планеті» (*Там же*).

Отже, українознавство як цілісна наукова система є формою пізнання світу та самопізнання; вона спрямована на вивчення України і українства в їх всеосяжності й особовій специфічності. Це основне завдання українознавства як науки чітко визначене в розглянутій книзі П. П. Кононенка. Вона відзначається широтою охоплення матеріалу — від праджерел і праепох до сучасності, включеного в сферу висвітлення головніших концентрів українознавства. Висвітлення цього матеріалу подається в основному в теоретично-методологічному аспекті, без детального розгляду окремих явищ матеріальної і духовної культури українського народу, але з глибоким теоретичним осмисленням законів і особливостей їх розвитку. В цьому цінність дослідження П. П. Кононенка, в якому закладені основи майбутнього українознавства як предмета.

Безумовно, в такій об'ємній і складній праці, як «Українознавство» П. П. Кононенка, не все подане з однаковою повнотою і грунтовністю. Зустрічаються й окремі недогляди та похибки. Однак вони відчутно не знижують цінності змістовної праці П. П. Кононенка.

Книга П. П. Кононенка «Українознавство» є вагомим внеском в сучасну нашу науку й культуру. Слід сподіватися, що вона стане необхідним посібником не лише для студентів вузів, а й для їх викладачів. Що ж до учнів середніх навчальних закладів, яким вона також адресована, то, мабуть, цей посібник з українознавства для них буде засkладним, — адже освоєння його потребує досить грунтовних знань, принаймні на рівні середніх шкіл. Для таких учнів необхідно підготувати доступніші (простіші) навчальні посібники з українознавства, створення яких є невідкладним завданням наших учених і педагогів. Вирішення його полегшується наявністю такої фундаментальної праці як «Українознавство» П. П. Кононенка.

Павло ОХРІМЕНКО

Суми

10 січня цього року на 85-му році життя після тяжкої хвороби помер відомий український письменник-драматург і вчений-театрознавець, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Юрій Григорович Костюк.

Ю. Костюк родом з тієї степової України, яка дала нашому театральному мистецтву добірне гроно першорядних драматургів і сценічних діячів другої половини XIX і першої половини XX століть.

Він народився 21 серпня 1910 року в селі Заградівці, тепер Великоподільського району Херсонської області. Свою літературно-критичну діяльність почав наприкінці 20-х років у Харкові, де спершу навчався в Інституті народного господарства, а опісля — в Інституті червоної професури. У 1936—1941 рр. працював науковим співробітником Інституту української літератури імені Т. Шевченка АН УРСР. Під час Великої Вітчизняної війни був редактором у військових видавництвах, друкувався у фронтових газетах. У 1946—1947 рр. редагував у Києві газету «Радянське мистецтво» (нині — Культура і життя»). У 1947—1977 рр. працював старшим науковим співробітником відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР (з 1963 по 1974 рік був заступником головного редактора органу цього інституту і Міністерства культури УРСР — журналу «Народна творчість та етнографія»).

Творча й наукова спадщина Юрія Костюка — об'ємна й різноманітна. Він — автор п'єси «Тарас Шевченко» (1939 р.), з якої виросла тетралогія «Думи мої...», окремі частини якої здобули сценічне втілення в різних театрах України. Ю. Костюку належать сценарії кінофільмів «Мар'ян Крушельницький» (1959 р.) та «Борис Романицький» (1960 р.). З-під його пера вийшли грунтовні дослідження з історії українського театру і українсько-російських театральних зв'язків, переклади українською мовою п'єс багатьох російських драматургів.

Ю. Костюку були притаманні наукова сумлінність, чуйне ставлення до мови як у власних, так і в чужих, редагованих ним художніх творах і наукових працях. Він з любов'ю ставився до молодих митців та науковців, постійно дбав про їх професійне зростання.

У художній і науковій спадщині Ю. Костюка лишились ознаки доби, в якій він жив і працював, але кращі його твори і праці увійдуть в історію нашої культури. Добра пам'ять про Ю. Г. Костюка житиме в наших серцях.

Олександр КОСТЮК, Ростислав ПИЛИПЧУК, Петро КРАВЧУК, Юрій СТАНІШЕВСЬКИЙ, Анатолій ПОЛЯКОВ, Анатолій ГОРБЕНКО, Сергій ГАЛЬЧЕНКО, Валерій ГАЙДАБУРА, Дмитро ШЛАПАК

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4. С. 1 — М. К. Фірчук. Писанки. С. Виженка Путильського району Чернівецької області. 1992. С. 4 — М. Зарембська. Вишивка. Київ. 1989.

І. Сонсядло
Пам'ятник Тарасу Шевченку на Тернопільщині.
Фото, 1994.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

НАУКОВА ДУМКА